Coeuroy, Andre

LA MUSIQUE FRANCAISE
MODERNE

U d'/of OTTAWA
39003013098644

ANDRÉ CŒUROY

LA MUSIQUE FRANÇAISE MODERNE

QUINZE MUSICIENS FRANÇAIS

12 PORTRAITS. — 15 AUTOGRAPHES

GABRIEL FAURÉ — MAURICE RAVEL. — PAUL DUKAS. — FLORENT SCHMITT. — ALBERT ROUSSEL. — ROGER DUCASSE. — VINCENT D'INDY. — HENRI DUPARC. — GUY ROPARTZ. — PAUL LE FLEM. — PAUL DUPIN. — HENRI RABAUD. — ARTHUR HONEGGER. — DARIUS MILHAUD. — ERIK SATIE.

PARIS

LIBRAIRIE DELAGRAVE

15, RUE SOUFFLOT, 15

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/lamusiquefrana00coeu

LA MUSIQUE FRANÇAISE
= MODERNE =

DU MÊME AUTEUR

Modernités. (Épuisé.)

Les Poings lassés. (Éditions de Belles-Lettres).

En préparation :

Études de Musique et de Littérature comparées. *Première Série :* La théorie musicale des écrivains romantiques allemands. — L'hésitation artistique d'Otto Ludwig. — L'âme musicale de Carl Spitteler. — L'évolution de l'inspiration musicale dans la littérature anglaise du XIXe siècle. — Flaubert musicien. — Le rôle musical de Gérard de Nerval. — Dostoïevski et la chanson populaire russe. — Edgard Poë musicien.

Petite et Grande Musique. (Essais.)

Lumineuses.

L'idéal des Écrivains coloniaux contemporains.

ANDRE CŒUROY

LA MUSIQUE FRANÇAISE MODERNE

QUINZE MUSICIENS FRANÇAIS

12 Portraits. — 15 Autographes.

Université d'Ottawa
BIBLIOTHÈQUES
LIBRARIES
University of Ottawa

PARIS
LIBRAIRIE DELAGRAVE
15, RUE SOUFFLOT, 15
1922

A HENRY PRUNIÈRES

ML
270.5
.C64
1922

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation
réservés pour tous pays.

Copyright by Librairie Delagrave, 1922.

Ce petit livre n'est ni un lexique ni un dictionnaire : il y manque trop de noms estimables : et l'ordre de la mise en pages n'est pas nécessairement celui du mérite.

On a tout dit sur le péril des simplifications et des classements. Il n'est point d'artiste, si simple et clair que soit son *Credo* artistique, qui puisse être étendu sans dommage sur le lit de Procuste des catégories. Et l'on conçoit justement qu'un musicien, conscient des diversités de sa nature, enrage de se voir embrigadé pour la vie, sinon pour l'éternité, dans les rangs des classiques, des romantiques ou des impressionnistes.

Mais le jeu des idées a, dans le même temps, ses exigences et ses réalités. Par delà les hommes, il est des courants communs; il est des traditions où malgré eux ils participent; il est des influences qui rayonnent, des forces de conservation ou d'évolution qui les dépassent et qui les mènent; il est un ordre, enfin, des phénomènes musicaux, que l'esprit aime de découvrir et qui crée une permanence sous le flux sans cesse renouvelé des vagues sonores.

De bons esprits, qui aiment la musique, se lamentent de bonne foi et déplorent l'anarchie où ils croient tombé son royaume. Il n'y a plus, disent-ils, d'esthétique commune aux compositeurs comme aux belles époques, de ces esthétiques créées par un homme — Beethoven dans la symphonie, Berlioz dans le poème symphonique, Wagner dans le drame lyrique, Debussy dans l'impressionnisme — et rassemblant autour d'elles toutes les forces vives d'un moment. Aujourd'hui chacun ne songe qu'à apaiser sa soif d'indépendance. Contrairement à l'évolution sociale, qui prend la forme grégaire du groupement, du syndicat, de la coopérative, l'évolution musicale s'annonce par un individualisme forcené. C'est une sorte de chaos, d'où émergent des natures bien douées, dont les antagonismes s'opposent à toute production harmonieuse.

Ces bons esprits auraient raison, s'ils se bornaient à constater que la vie musicale passe, à l'heure présente, par une période de croissance qui ne va pas sans malaises. Mais ils auraient tort d'exagérer cette anarchie. Qui sait s'il n'est pas né déjà, le puissant novateur qui ramènera tout le monde musical à l'esthétique qu'il aura créée?

Il est vrai qu'à envisager la musique contemporaine dans ses genres et dans ses formes extérieures, le profane a quelque excuse à n'y voir goutte au milieu du

chromatisme déchaîné, des gammes par tons entiers ou des échelles orientales, des conquêtes de l'atonal et du polytonal.

Les rythmes qu'une patiente et laborieuse recherche avait amenés à ce degré de carrure binaire ou ternaire qui agréait aux intelligences plus avides de simple clarté que de tumultueuses recherches, les rythmes s'altèrent, se morcellent, se brisent. A la mesure nette et solidement bottée a succédé une mesure imprécise et comme hésitante, qui se diversifie au gré des nuances nouvelles et plus riches de la pensée musicale.

De même certains genres, après avoir atteint ce point de maturité qui marque la perfection, se corrompent et disparaissent.

Telle la symphonie. Elle se meurt pour les raisons mêmes qui ont amené la mort de la tragédie. La symphonie en est venue à n'être plus qu'une réussite, une mise en œuvre de procédés, un système de règles et d'agencements. Les formules de construction, les caractères des thèmes, et jusqu'à la marche des modulations, tout en a pu être fixé. Elle n'apparaît plus que comme un problème à résoudre; étant donné deux thèmes, comment seront-ils développés et lequel des deux l'emportera sur l'autre? Après Racine, c'est Voltaire et Campistron. Après Beethoven, c'est Brahms et Bruckner. Dans la symphonie, comme dans la tragédie,

il ne s'agit plus que de réaliser un modèle-type, où la qualité même des matériaux employés devient indifférente, comme le montre clairement le finale de la *Première Symphonie* de Brahms. Parfois un habile homme se rencontre qui, des données communes, trouve piquant et original de combiner des amalgames inattendus, volontiers contraires au goût : Crébillon donne *Électre*, et Richard Strauss sa *Symphonie domestique*. Il y faut une grande invention, et peut-être du génie, car un dieu seul crée des corps en amalgamant des poussières. Parfois il arrive encore que l'artiste, qui déteste ces artifices, s'efforce de s'en dégager. Il comprend la valeur des thèmes; il se révolte contre la bassesse des moyens; il rêve d'une résurrection du genre moribond; mais il est glacé par l'embrassement de ce cadavre qu'il tâche en vain à réchauffer : il s'appelle Voltaire ou Gustave Mahler. Les étreintes d'un art périmé brisent ses élans.

Le genre meurt, et de lui il arrive que se détache une cellule vivante qui grandit et meurt à son tour. Si les huit premières symphonies de Beethoven furent un aboutissement, au delà duquel il n'était que copies et redites, la *Neuvième* marqua le point de départ d'une forme plus souple qui s'est précisée dans le poème symphonique, et ce poème à son tour, pour avoir épuisé sa force vitale, est voisin de sa ruine.

Bien plus, le principe de la tonalité est si menacé que deux groupes désormais se mesurent et se pourfendent : les tonaux (si l'on peut ainsi dire) et les atonaux. Les atonaux soutiennent, non sans apparence de raison, que la tonalité n'est pas un phénomène musical naturel, qu'elle est au contraire parfaitement conventionnelle, produit de ce que les théoriciens de la musique appellent le *tempérament,* pour en donner sans doute à qui en manque. Un brave organiste de Quedlinburg, Andreas Werckmeister, dans un ouvrage modestement intitulé : *Tempérament musical ou système mathématique clair et véritable pour accorder à tempérament, selon les enseignements du monocorde, les pianos et particulièrement les orgues, les positifs, les régales, les épinettes, etc.,* ayant fixé, il y a trois siècles, les douze tons possibles et licites, permit au génie de Rameau de formuler les principes fondamentaux des deux accords types : l'accord parfait majeur, et l'accord parfait mineur. Personne (continuent les atonaux) ne songe à nier le développement inouï de la musique, depuis deux cent cinquante ans, grâce à ce système de tonalité.

Mais ce système n'a jamais fonctionné que sur un seul plan; et dans ce plan unique, il est épuisé. Pourquoi tous les plans ne se mêleraient-ils pas désormais ? Pourquoi (pour parler le langage des tonaux) la main gauche ne jouerait-elle pas en *ut* majeur pendant que la main

droite joue en *fa* dièse? Mozart, monsieur, Mozart l'a fait dans un *menuet* où les cors jouent en un plan tonal différent de celui des cordes, et où la péroraison présente un dispositif tel, que le premier violon joue en *sol* majeur, le second en *mi*, l'alto en *mi* bémol, la contrebasse en *si* bémol, et les cors en *fa*. Il appelle cela *Plaisanterie musicale* : il a tort, voilà tout. Ainsi de grands esprits se raillent eux-mêmes à plaisir dans leurs plus fécondes découvertes. Ouvrez les *Satires musicales* d'Enrico Bossi, et vous y trouverez une pièce où à une mélodie en *la* naturel est joint un accompagnement en *la* bémol; et c'est charmant.

D'ailleurs il n'est pas question d'agrément : il s'agit d'enrichissement et de renouveau. On raille les atonaux parce qu'on les juge sur le plan ancestral de la tonalité, de même qu'on rit des cubistes parce qu'on ne prend pas la peine, pour les juger, de sortir du plan de la vieille perspective. Ils sont dans un nouveau monde; et celui-ci n'a point de commune mesure avec l'ancien. Pour les entendre, il faut perdre des notions lentement transmises. Les mots *consonance* et *dissonance* doivent perdre leur sens d'antithèse : il n'y a plus que des accords libres. Qui oserait affirmer qu'ils ont tort? Beethoven a été honni de ses contemporains à œillères pour avoir imposé, au début même de sa *Première Symphonie*, sur le premier temps de la première me-

sure, un accord de septième. Que reste-t-il aujourd'hui de ces huées ? En fait, il y a une vie unanime des sons : il ne faut plus, entre eux, de classes, ni de luttes. Les tons, jusqu'ici opposés, doivent se fondre, et les mots de consonance et de dissonance, loin d'exprimer un antagonisme, ne feront désormais que désigner la gradation de phénomènes de même nature.

Et il n'y a pas là de quoi rire, à en juger par l'ampleur de ce mouvement révolutionnaire. Les efforts combinés de la gamme par tons et de la gamme chromatique ont miné, sérieusement, et partout, le *tempérament*. L'atonal vient parachever la victoire. Devant cette vague montante, il faut la surdité têtue des vieilles gardes pour n'entendre pas la clameur d'une vie sonore nouvelle.

Mais, dans ce heurt des forces neuves, on découvre bientôt les fantômes éternels qui, n'ayant jamais eu le souffle, ne connaîtront jamais la mort.

Tel l'académisme. Il a toujours ses zélateurs ; il a toujours ses officiants, qui ne sont point exclusivement de vieux routiers du contrepoint et du savoir-faire, pour qui la correction des formes tient lieu aisément de démon créateur. Mais il ne garrotte que trop de jeunes forces parmi ces lauréats d'école qui n'ont pas assez de richesse pour payer la rançon d'un diplôme. Fort occupés à tenir la musique — comme la reine de

Chine, c'est la plus belle princesse du monde — enfermée dans une bouteille, ils sont heureux de croire la posséder, et fort jaloux. Mais le jour qu'ils la cassent, — on ne retrouve pas deux fois une reine de Chine, — de fous qu'ils étaient, ils deviennent sots.

Tel encore le lyrisme dramatique sous la forme du grand opéra qui conserve ses partisans. M. Pierre Lalo montrait un jour combien sa disposition même interdit à notre Académie nationale de musique de représenter autre chose que des œuvres dont l'esthétique surannée va rejoindre le fantôme du système meyerbeerien :

Rameau s'y éteint, Gluck s'y fige, Mozart s'y évanouit, Weber s'y décolore, Wagner à peu près seul soutient l'épreuve dans une certaine mesure, mais qui pourrait prétendre qu'il n'y laisse pas de sa force et de son expression? Le drame lyrique moderne n'y arrive même pas à l'existence, reste errant dans les limbes de ce vague infini : rappelez-vous que pas une œuvre nouvelle n'a pu y obtenir un succès réel et durable, alors que dans les théâtres voisins des ouvrages des mêmes compositeurs, et dont la valeur est pareille, ont trouvé une destinée souvent honorable et parfois brillante. Et toutes les œuvres y sont égales dans la mauvaise fortune : celles que les auteurs ont écrites selon leur inspiration, sans souci du lieu où elles pourraient être

représentées, et celles qu'ils ont confectionnées pour l'Opéra, suivant une formule amplifiée et conventionnelle. Les premières échouent parce que leur caractère de profondeur ou de délicatesse ne peut s'accorder avec le caractère de la scène et de la salle; les autres, tout simplement parce qu'elles ne valent rien. Cette dernière espèce d'ouvrages a d'ailleurs été la plus nombreuse, beaucoup de musiciens ayant pensé qu'ils avaient plus de chance de réussir en s'attachant à « remplir le cadre » qu'en essayant de penser, de sentir et d'exprimer. Ils ont ainsi été conduits à faire de la musique, non pour la musique même, mais pour le bâtiment où elle devait être exécutée. De là sont sorties tant d'œuvres superficielles, emphatiques et creuses, entièrement dépourvues de vie intérieure : déplorable influence des moellons sur l'art et de la matière sur l'idée.

Massenet, en mourant, a laissé derrière soi un pesant héritage aggravé de ce vérisme italien à la Puccini, qui, en dépit de son étiquette, moque la vérité tout de même que le naturalisme moquait le naturel. Et il n'est que trop évident que le drame lyrique de cette sorte n'est qu'une carcasse où nulle chair ne palpitera jamais plus, mais il est non moins vrai que d'habiles mains s'ingénient et réussissent à parer ce néant d'étoffes lourdes et fallacieuses. A propos d'*Antar*, de Gabriel

Dupont, M. Émile Vuillermoz a très clairement posé le problème :

Si Antar *est un succès de public, les spécialistes de cette formule d'art peuvent renaître à l'espoir; mais si ce spectacle ne triomphe pas de l'indifférence de la foule, librettistes et musiciens doivent renoncer sagement à ce que Pierre Hamp appellerait un « métier blessé ».* Antar *possède en effet tous les caractères spécifiques de l'opéra-type, avec ses qualités et ses défauts, ses vertus secrètes et ses vices congénitaux. Il a tout ce qu'il faut pour plaire et pour déplaire, car il résume admirablement tout un idéal. Il est riche et grandiose, rempli de palmiers géants et de frêles danseuses, de costumes rutilants et de décors cyclopéens. Et l'on y entend une musique plus riche encore que tout le reste, scandaleusement riche de couleur, de sonorité, de lyrisme, d'émotion, de pittoresque, d'exotisme, d'éloquence, de chaleur et de force persuasive.*

Le wagnérisme n'a pas disparu. Non qu'il se manifeste sans honte, comme au temps de *Sigurd* et de *Gwendoline*, dans le domaine du pur drame musical : là, il n'a pas résisté aux coups de Debussy. Personne, au vrai, ne se rencontre pour reprendre dans son inutile exactitude la thèse wagnérienne qui est l'absolue

correspondance d'une création poétique et de sa traduction musicale. Mais les procédés orchestraux et un certain rythme du discours sonore, propres à Wagner, ont leurs fidèles; et l'influence de Bayreuth, pour être moins criante qu'au temps où le parolier et le musicien n'affrontaient l'inspiration qu'à l'ombre d'un mythe, n'est pas moins définitive. Elle l'est surtout sur le public des concerts, ce qui, à le bien prendre, n'est au désavantage de personne. La renaissance wagnérienne, chez l'auditeur d'après-guerre, exprime un phénomène social dont la portée dépasse le domaine de la simple musique.

A toute époque, et parmi tous les arts, le public veut une gloire à qui soumettre sa balbutiante admiration. Jusqu'environ l'année 1890, c'est dans la poésie qu'il trouva cette gloire dominatrice. En dépit des cabales, Hugo fut le réceptacle de l'adoration anonyme. Lui mort, la poésie s'émietta; des cénacles ne s'ouvrirent que pour se refermer jalousement sur un petit groupe de fidèles où se glorifiait l'officiant; le pouvoir social de la poésie, pour la première fois en France, était mort; et, pour la première fois, la musique prit la place de la poésie. Ce que la poésie n'avait plus assez de force pour donner à l'admiration du public, la musique put et sut le faire. Wagner devint pour l'âme populaire ce que venait d'être Hugo.

Certes, la place était usurpée : elle était due à Berlioz. Nais nul, parmi les éclaireurs du peuple, ne s'occupait de lui. Qui le jouait ? Il fallait cependant que pût se satisfaire ce besoin de cristallisation sociale autour d'un génie. Le public ne choisit pas; il subit. Ses admirations se cristallisent autour de la gloire que les habiles proposent à son avide docilité. Les habiles lui offrirent Wagner. Et non seulement les habiles d'entre les musiciens, mais les habiles d'entre les écrivains. Depuis Baudelaire et son retentissant manifeste en faveur de *Tannhäuser*, jusqu'à l'*Éthopée* de Joséphin Péladan en passant par la *Revue wagnérienne*, et le *Roi Vierge* de Mendès, et le *Crépuscule des Dieux* d'Élémir Bourges, tout homme de plume se serait cru perdu d'honneur s'il n'avait célébré en fanfare les oripeaux de Bayreuth. Le public suivit, d'abord par curiosité pour ces pièces dont l'intelligence décernait un brevet de haute culture à quiconque se piquait d'en saisir le sens mythique, lyrique, métaphysique et social.

Mais bientôt l'on vit ceci : pendant que les écrivains, excitant leur faconde sur les thèmes intellectuels mille fois ressassés de la Mort d'Isolde, ou du Sacrifice de Senta, ou de l'Humilité de Kundry, sacrifiaient au pédantisme bouquinier, le public, insoucieux des livrets et des paraphrases, se laissait gagner par la musique, —

par la musique seule. Le triomphe de Wagner, au concert, est le garant de cette évolution.

Il est hors de doute à présent que le public comprend la musique wagnérienne, qu'il en saisit aujourd'hui la puissance mélodique, à laquelle ses oreilles étaient closes il y a vingt ans. Et cela est bon, cela est excellent pour l'école moderne. Le public, auditeur musical, est toujours en retard sur les créateurs; Wagner fut sifflé naguère; mais la polyphonie des quatuors et des symphonies (sifflées auparavant elles aussi) avait dégrossi ce public; elle lui permit de pénétrer dans l'art plus complexe du wagnérisme. L'étape fut lente; elle est achevée. Elle se renouvellera pour franchir la complexité plus ardue de l'école moderne. La naturelle impatience des créateurs souhaite d'entraîner les masses à sa suite. Mais seuls quelques fervents élus se haussent à leur niveau. La revanche, pour être tardive, n'en doit être que plus éclatante. Qu'importe à l'art qu'ils ne la connaissent pas de leur vivant? Et qui leur ferait l'injure de cette mesquinerie? Ils savent que viendra leur heure.

Dans le même temps que le wagnérisme pénétrait le public auditeur, la Schola proposait une discipline aux musiciens et, par cela seul, était assurée de vivre et de prospérer. Elle exigeait une culture, une intelligence; elle renouait la tradition nationale. Et sans doute

son emprise pouvait-elle risquer d'étouffer les faibles, mais elle était, elle est encore, pour les robustes, ce que l'enseignement de Socrate fut à ses disciples : une maïeutique qui, par sa rigueur intelligente, révèle les créateurs à eux-mêmes. L'on ne saurait dire à quel point sont injustes les adversaires de la Schola, quand ils l'accusent de ne travailler que sur des formules et des théorèmes, quand ils affectent de ne voir en elle qu'un strict rucher affairé aux « cellules », un trust de bâtisseurs de « ponts ». C'est d'elle que sort, par la patiente étude du chant populaire, le renouvellement de l'inspiration musicale; c'est elle qui a ranimé dans l'âme de nos compositeurs l'amour de la nature. Il ne s'agit point de ces transpositions concertées de paysages en formes sonores, où la nature n'est que prétexte à imitations factices. Ruissellement des eaux, fracas des cascades, gazouillis d'oiseaux, autant d'exercices intellectuels et stériles. Mais la contemplation de la nature, la couleur sentimentale qui imprègne l'âme au hasard des courses dans les prairies, dans les forêts, dans les dunes, donnent aux pièces musicales conçues dans cette atmosphère du plein air, où passent des refrains ancestraux, une teinte qui n'est qu'à elles. La *Pastorale*, la *Dixième Sonate* pour piano et violon, occupent une place à part dans l'œuvre de Beethoven. L'ouverture des *Hébrides* est d'un autre accent que les ordi-

naires habiletés de Mendelssohn. Un des traits les plus originaux de la musique de Berlioz, en face des musiciens en chambre de son époque, réside dans cette incessante communion du créateur sonore et des spectacles naturels. Et non seulement les scholistes, en écoutant les voix de nos provinces, ont cherché leur inspiration la plus vraie dans la nature, au point que notre musique, après la serinette du second Empire, en a été tout entière renouvelée, mais encore ils l'ont faite diverse, soit en parcourant, comme Albert Roussel, le vaste monde, soit en la localisant : d'Indy dans le Vivarais, Guy Ropartz dans la Bretagne, ou, dans le Languedoc, le plus profondément rustique de tous, Déodat de Séverac, avec sa phrase courte, nerveuse, fruste volontiers, mais saine et vibrante, où sourd la chaude sève des bourgeons du pays natal.

Cette inspiration, la Schola la guide; elle lui impose une méthode, et c'est sa force. Au lieu que l'impressionnisme (puisque aussi bien ce mot, tant honni de ceux-là mêmes auxquels il s'applique le mieux, recouvre une réalité) s'est condamné, pour son malheur, à l'imitation de l'inimitable, à la copie de Debussy. Que de talents se perdent en persistant dans cette voie à laquelle Debussy a donné son empreinte! Debussy a marqué l'impressionnisme d'une touche si personnelle et si parfaite que ses disciples sont désormais réduits — et

l'événement ne le prouve que trop — à ne percevoir le monde des sons qu'en lui empruntant ses propres oreilles. Ce n'est pas que cet impressionnisme n'ait possédé les germes d'une riche floraison avec son aérienne poussière sonore, avec sa brume imprécise voilant les réelles ossatures, avec son harmonie lumineuse et légère. Mais il n'est pas une discipline : il est une séduction. Qui ne sait se l'asservir est sa victime. Ainsi l'on a vu croître et l'on voit végéter un style musical de bonne compagnie, divertissement délicat, musique qui se nourrit d'une aile de perdrix qu'elle effleure, de chocolat sucé et de sucreries. Le joli a touché tous les sens des debussystes; le joli veut être toujours charmant, et jusque dans ses caprices; il se pique d'attacher la curiosité; il prétend inspirer la pâmoison dès qu'il est aperçu ; un soupir involontaire, à sa perfection doit rendre hommage. Ses miniatures exquises, ses merveilles fragiles ne conçoivent rien au delà de leur propre faiblesse. Leurs sourires sont doux; à peine leur menton porte-t-il l'empreinte de la virilité; leurs mains semblent créées pour piller les trésors d'un amour équivoque. Par une étrange inconséquence, le chef d'orchestre ou le virtuose qui les présente à l'élégance admiratrice apporte avec son habit noir, en ce moment de délicatesse, une austérité de mauvais ton : ne sauraient-ils s'accommoder au goût de

ce qu'ils jouent et apparaître frisés, poudrés, galonnés, bas de soie blancs et mules sombres?

Ces coquetteries, ces petits airs de tête et de corps, ces inflexions câlines dont se meurt l'imitation debussyste n'ont pas manqué de provoquer un retour d'autant plus brutal vers un art « dépouillé », plus rude ou plus sec selon l'humeur. C'est là l'origine de cette esthétique du music-hall qui a conquis les plus turbulents dans le groupe compact de la toute jeune musique. Ils cherchent, eux aussi, une inspiration populaire, mais non point paysanne et provinciale; ils la cherchent dans la vie moderne des cités, dans les bruits des fêtes foraines; ils entendent s'inspirer du cirque, des baraques bariolées, des lutteurs en plein vent et des bruits de l'usine, des paquebots et des pullman-cars. Du moins sont-ce là les sujets favoris du moment, qu'attend à bref délai le décri où sombrèrent les séraphins préraphaélites.

Mais ce qui sauve cette jeunesse, c'est qu'elle concourt, malgré tout, au maintien de la tradition; elle ne répudie pas l'esprit qui anime toute notre musique. Et c'est ce que celle-ci a d'admirable : tous nos musiciens, sous leurs aspects les plus divers et, au regard des coteries, les plus opposés, travaillent à l'idéal si heureusement défini par Gabriel Fauré : *Le goût de la clarté dans la pensée, de la sobriété et de la pureté dans la forme.*

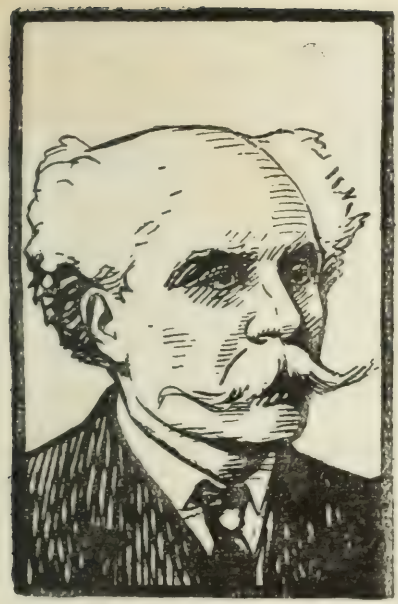
En dépit de passagères influences extérieures, il n'est point chez nous, à l'heure présente, de musicien digne de ce nom qui ne soit pleinement persuadé que son art ne peut tendre à la perfection s'il ne reste fidèle à ses origines. « *Croire*, disait Debussy, *que les qualités particulières d'une race sont transmissibles à une autre race sans dommage est une erreur qui a faussé notre musique trop souvent.* » L'erreur est aujourd'hui plus rare que jamais. Les œuvres de la pensée la plus diverse et de l'ampleur la plus variée en témoignent tous les jours. Il n'est que d'ouvrir les oreilles. C'est le second *Quintette* de Gabriel Fauré, aux mouvements traditionnels, d'une sûreté extrême, d'un goût sobre et net, « la plus radieuse architecture de sons et la mieux faite, selon la pertinente expression de M. Maurice Brillant, pour plaire à des oreilles françaises ». C'est le *Trio* de Maurice Ravel, où sous la fantaisie sonore et les délices rythmiques se marque l'empreinte d'une loi rigoureuse. C'est l'*Ariane* de Paul Dukas, où palpite l'art même de Racine. C'est le *Quintette* de Florent Schmitt, les *Évocations* d'Albert Roussel, la *Symphonie cévenole* de Vincent d'Indy, *Brocéliande* de Paul Ladmirault, *Soir sur les chaumes* de Ropartz, le *Triptyque* de Paul Le Flem, le *Marouf* de Henri Rabaud, les *Sonatines* de Charles Koechlin, la *Habanera* de Louis Aubert, la *Sarabande* de Roger-Ducasse, les *Canons* de Dupin,

Le Mas de Canteloube ou les *Ballades françaises* de Caplet, comme, dans la toute jeune école, la *Pastorale d'Été* d'Arthur Honegger, les *Poèmes Juifs* de Darius Milhaud, l'*Isabelle* de Roland-Manuel, les *Impromptus* de Francis Poulenc, ou les *Mouvements d'eau* de Geoges Migot.

Nulle obscurité. Nulle métaphysique. De la musique toute pure. Des joies sonores, claires et riches. Au travers d'âmes à l'infini nuancées, l'expression multiple d'un commun patrimoine.

GABRIEL FAURÉ

GABRIEL FAURÉ



On veut que la jeunesse soit violente et irrespectueuse. Elle passe pour traîner les vieillards aux gémonies et se frayer un chemin sur leurs maigres cadavres. Or Gabriel Fauré a plus de soixante-quinze ans, et jamais il ne vint à l'esprit de personne de le traiter en Géronte.

Il y a là quelque sortilège dont enragea, sur la fin de sa vie, le défunt doyen de la musique française, son aîné de dix ans. C'est que certaines gens naissent vétustes et vermoulus, tandis que d'autres restent délicieusement jeunes durant trois quarts de siècle. Après plus de quarante ans, la *Première Sonate* pour violon et piano, le *Premier Quatuor*

pour piano et cordes en *ut* mineur semblent écrits d'hier. Ils sont animés de cette vie du cœur qui ne s'éteint qu'avec le souffle, de cette chaleur qui, sous l'enveloppe du savant comblé d'honneurs et au faîte des gloires académiques, garde les ingénuités de l'adolescence. Gabriel Fauré est le Sylvestre Bonnard de la musique.

Rare destin dans le monde musical : Fauré est fils d'universitaire. Son père était inspecteur primaire à Foix. De cette origine, le musicien a gardé, avec le dédain des agitations vaines et des pompes ostentatoires, le goût de la culture et du calme intérieur. A sa sortie de l'École Niedermeyer, on le trouve organiste à Rennes, puis, après quatre années passées en Bretagne, maître de chapelle à Saint-Sulpice, organiste à Saint-Honoré-d'Eylau, enfin, en 1896, à la Madeleine. En même temps, sa renommée grandit, avec d'autant plus de force persuasive qu'elle quête moins l'applaudissement. Il s'allie à la famille du sculpteur Frémiet, reçoit le prix Chartier pour sa musique de chambre, succède à Guiraud comme inspecteur des Beaux-Arts, à Massenet comme professeur de composition, à Reyer et à Berlioz comme membre de l'Institut, et, pendant quinze ans, dirige, avec cette aisance mesurée et ouverte qui fait le prix de toute sa musique, les destinées du Conservatoire.

Comme sa vie, son œuvre s'est faite lentement. Elle n'est pas très considérable par le nombre, mais elle est pleine de suc et radieuse de fraîcheur.

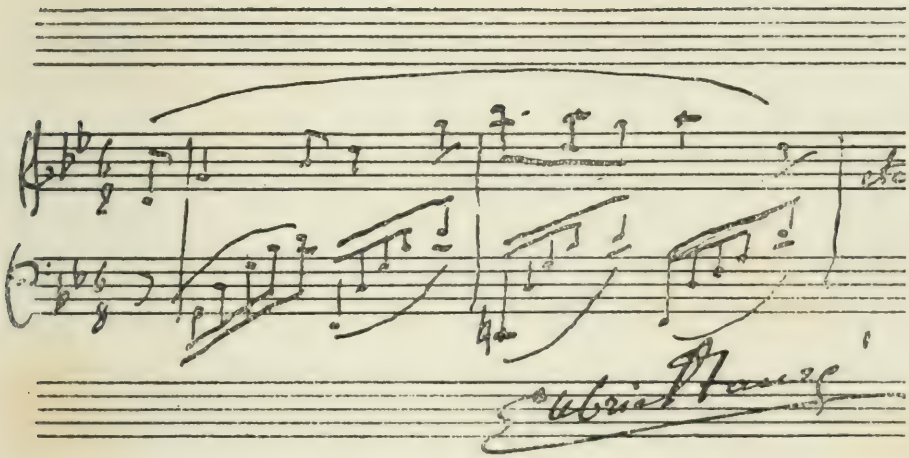
Louis Laloy a dit : *C'est par lui que la renaissance de notre musique a commencé.* Concise justesse. Au moment où la symétrie classique et l'utilisation mécanique des procédés de la symphonie menaçaient, dans sa vie même, notre musique, il a été celui qui bouleversa le vieil alexandrin musical et le soumit *aux lois non écrites des belles lignes et des mouvements harmonieux.* On l'a appelé le bolchevik; et le mot est juste, si, à l'idée qu'il suggère d'une impitoyable destruction des formules surannées, on joint celle d'une rénovation féconde.

Cette rénovation, il l'a apportée d'abord dans le domaine où se complaisait la concentration de sa nature : la musique de chambre, avec les mélodies, les quatuors, les sonates et les pièces pour piano.

Hostile à toute formule, Fauré n'a jamais exprimé que la musique pure, qui répugne aux intentions descriptives, aux harmonies imitatives, aux visées métaphysiques. C'est en cela surtout que sont remarquables ses mélodies. Les vingt premières, écrites vers 1865, avaient été composées sur des poèmes descriptifs de Hugo, de Gautier, de Leconte de Lisle : au milieu de

ces visions, toutes concrètes, le musicien n'est pas à l'aise; on sent la peine et comme le devoir d'école. Mais voilà qu'il découvre Verlaine, et la simplicité, et la pure émotion. Alors la musique s'anime, prend corps, palpite. Autour des poèmes de *La Bonne Chanson,* elle crée une atmosphère sobre, qui baigne la poésie sans la submerger. Elle ne cherche point les images, les visions, les formes; elle n'est que sensibilité et état d'âme : à la poésie de la pensée s'ajoute celle du son, avec tant de puissance insistante que les poèmes de la *Chanson d'Ève* en tirent un lustre inespéré.

Aussi intimes, et plus vigoureux, les *quatuors*, les *sonates* pour violon et piano, les *quintettes*, les pièces pour violoncelle expriment tour à tour la fantaisie raffinée et la douceur élégiaque. Point de perversités sonores, mais du Goût, en ce qu'il a de plus divers. Les lignes mélodiques sont nettes, avec une vivacité déliée qui étonne et, à chaque audition, se renouvelle. Il est peu de surprises plus délicates que la découverte d'un scherzo de Fauré. Ces scherzos sont de l'*inentendu* : rare éloge musical. Depuis plus d'un siècle, les scherzos sont tenus à la malice du vif-argent; et ils n'atteignent à l'ordinaire, par définition et par calcul, qu'aux amusements de spirituels artifices. Ceux de Fauré sont inimitables, parce qu'ils expriment une sensibilité où la fantaisie est du cœur et non point de l'esprit. Les mots



n'en peuvent donner l'idée, et l'on ne saurait dire d'eux que ce que disait Berlioz de l'Allegretto de la *Septième Symphonie* : ils sont « le miracle de la musique moderne ».

Cette fantaisie élégiaque ou gracieuse, on la retrouve dans les pièces pour piano, qui sont toutes d'intimité et jamais de description; ce sont des *Impromptus*, des *Barcaroles*, des *Nocturnes*, des *Préludes*, des *Pièces brèves* où la qualité musicale dédaigne les piperies des titres suggestifs et des évocations plastiques.

C'est elle encore qui tempère les masses orchestrales dans les compositions symphoniques. Le *Requiem* de Fauré n'a rien du romantisme bouillonnant de Berlioz; il ignore les angoisses et les affres de la mort; il n'est qu'espérance et qu'amour. Avec *Pelléas et Mélisande*, Fauré a tenté d'atteindre à l'émotion purement musicale sous la forme d'une suite d'orchestre. Quand il a abordé la musique de théâtre, il a cherché encore cette intensité émotive dans les lignes mesurées de la légende grecque, d'abord avec *Prométhée*, puis avec *Pénélope*, où l'avenir verra une des expressions les plus sûres du goût musical français, avec cet orchestre doux, moelleux, cet intense fourmillement de cordes et ces sonorités pleines solidement assises sur les piliers des contrebasses.

La maladresse de trop zélés admirateurs a voulu comparer Fauré à Grieg ou à Schumann. Elle n'a vu que la forme extérieure des œuvres, et, parce que les trois compositeurs ont préféré secrètement les délices intimes de la musique de chambre, elle les a confondus à plaisir : tel germanisant bavard osa dire que Fauré avait « la profondeur et l'intensité de la rêverie germanique ». Les véritables qualités de Fauré, c'est lui-même qui les a définies, il n'y a guère, en un rapide tableau de la musique française : *Le goût de la clarté dans la pensée, de la sobriété et de la pureté dans la forme, la sincérité, le dédain du gros effet, en un mot, toutes les vertus qui peuvent contribuer à ce que notre art tout entier retrouve son admirable personnalité et reste à jamais ce qu'il doit être : essentiellement français.*

Ce maître toujours jeune a formé Florent Schmitt, Maurice Ravel, Roger-Ducasse, Émile Vuillermoz, Charles Koechlin, Paul Ladmirault, Louis Aubert; il a étendu sur tous les musiciens de son temps une action à laquelle nul n'a pu rester insensible, parce que son génie a su fondre harmonieusement les disciplines classiques nécessaires et les nouveautés indispensables, parce qu'après cinquante ans d'efforts heureux à enfermer l'univers de l'âme dans des gouttelettes sonores, rayonne le sourire des dieux dans sa barbe de givre,

MAURICE RAVEL

MAURICE RAVEL

(D'après le dessin de Favory pour la *Revue musicale*.)

Petit, mince, sec, grisonnant mais vert, le profil en losange des intelligences aiguës, l'œil sombre et creux et la dent dure, il a passé, il passe encore, pour l'enfant terrible de la musique, à qui l'art officiel interdit jadis l'accès du prix de Rome et qui se venge vingt ans après en interdisant aux décorations officielles l'accès de sa personne acide.

Il est permis de douter que le public comprenne quelle est, depuis la mort de Debussy, la place de Ravel dans notre musique contemporaine : cette place n'est pas loin d'être la première.

Mais la critique, et la plus dévouée à sa gloire, en a limité et rapetissé l'ampleur. Tel célébra sa « peur de l'emphase », tel son « horreur de la pédanterie », tel son « incomparable légèreté de pince-sans-rire », et c'étaient des assauts de sourires, de finesses, de grâces jolies jusqu'à donner quelque crédit à la boutade des bourrus : « Ravel?... Trilles très doux au quatuor en sourdine... flûte... cor... tambour de basque... machine à vent... cuivres bouchés... glissandi de contrebasses... Miettes... Marie, brossez la nappe. »

Un clairvoyant disciple a dit que la musique de Ravel n'a que faire de la littérature. Et il n'en est peut-être pas qui ait fourni plus de prétextes à gloses ingénieuses. Les gens d'esprit dont le don naturel fait des créateurs ont ce privilège d'exciter des commentaires qui se veulent égaux par la délicatesse raffinée à celle qu'ils visent dans leur objet. Louer en autrui esprit et finesse, c'est par un détour choisi s'en reconnaître quelque trace. Mais comme les œuvres de Ravel dépassent prodigieusement le cercle de leur auditoire, il suit qu'elles ne sont que fort imparfaitement entendues et qu'on les admire ou qu'on les hait tout de travers. Selon le penchant naturel de notre faible entendement qui aime à voir gros et par masses, l'un et l'autre camp simplifie et ravale à sa commode mesure ce dont il ne

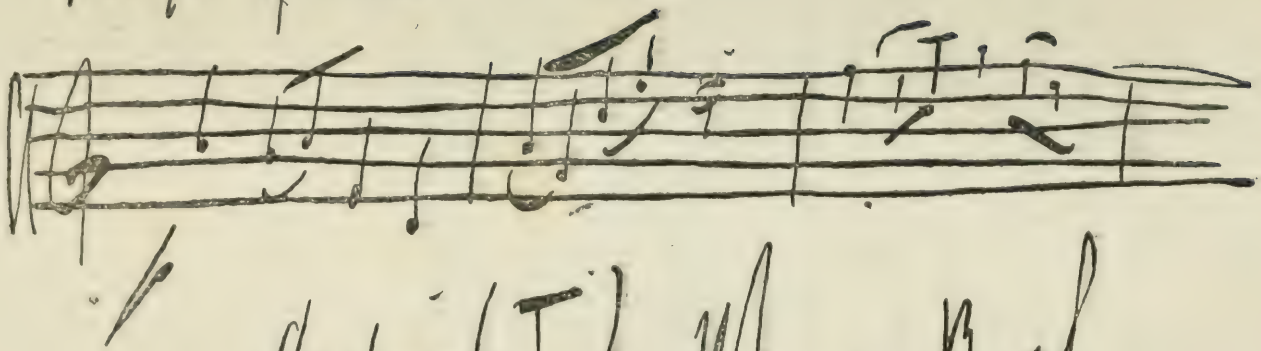
saurait saisir la complexité : en sorte qu'on voit des traîtres autant chez les amis que chez les ennemis.

Il y a beau temps que Ravel serait gâté et perdu, s'il eût aimé, comme d'autres, d'ajuster son œuvre à l'image que l'on se faisait d'elle. Mais il n'est pas de ces natures opportunes, dociles à admettre, sur la foi de témoignages bien parisiens, que leur seul génie est dans ces gentillesses que l'Europe, dit-on, nous envie : l'ironie, le trait spirituel, l'élégant scepticisme. Si Ravel n'avait brillé que par ces qualités mineures, parions qu'il se serait fait critique. Cela est sûr, si j'en crois Gourmont. *Le critique sceptique,* disait cet homme de sens, *toujours en défiance même contre sa propre sensibilité, est mené par la peur d'être dupe. Il adopte volontiers le ton de l'ironie ou même celui du badinage. Il craint l'enthousiasme comme une maladie, et se tire de toutes les difficultés au moyen d'un sourire et parfois d'une grimace.* Ce n'est pas s'abuser que de découvrir ici rassemblés les traits de l'image ravélienne communément répandue. Parce que cet esprit libre s'est diverti aux *Histoires naturelles,* parce qu'il est le seul, après Chabrier, à avoir su donner vie, dans l'*Heure espagnole,* à cette insaisissable entité qu'est le comique musical, croira-t-on qu'il s'abandonne à sa fantaisie, au bon plaisir de sa verve, au désordre d'un humour omnipotent? Ravel

professeur n'a pas de plus rigoureux émules. L'originalité acquise par licence arbitraire n'a pas d'ennemis plus décidés. Jamais il n'admettra que, sous prétexte de subtilité ou d'innovation, il ne puisse lui être rendu compte, dans les règles, du plus étrange agrégat sonore. Et nul plus que lui ne déteste l'inexpliqué, l'inexplicable, le « je ne sais quoi » et l' « on ne sait quoi », et ces curiosités outrées qui tirent l'oreille en lui dérobant la musique et emportent avec soi cet air d'insincérité qui préside aux jeux d'esprit. En tout ce qu'il écrit, Ravel marque l'empreinte d'une loi sévère. C'est son humeur de ne vouloir pas qu'elle soit toujours aperçue.

Il était une fois, nous est-il conté, un lettré, Pang, qui recueillit chez lui une petite fille. Elle semblait toute bonne, et si menue, que, le lendemain matin, Pang se félicitait de sa fortune. Au retour de sa promenade quotidienne, il regarda dans la chambre par une fente de la cloison : il vit un squelette, rigide mais harmonieux, occupé à peindre de blanc et de rose des peaux de femme dont il se revêtait tour à tour. Ainsi la musique de Ravel met sa coquetterie à cacher sa solidité sous des vêtures moins nombreuses, à la vérité, que toujours renouvelées. Vingt-cinq années ont vu se succéder, sans que les teintes s'en soient fanées, le *Menuet*

Allegro Moderato



Quatuor (I) Maurice Ravel

antique, les *Sites auriculaires*, la *Pavane*, les *Deux épigrammes de Marot*, *Shéhérazade* et le *Quatuor à cordes*, les *Miroirs* et le *Noël des jouets*, et la *Sonatine*, les *Histoires naturelles* et l'*Introduction et allegro*, *Gaspard de la Nuit* et *Ma Mère l'Oye*, le *Menuet sur le nom de Haydn* et les *Poèmes de Mallarmé*, les *Valses nobles et sentimentales* et *Daphnis et Chloé*, la *Valse* et, magnifique de rythmes et de poussée musicale, le *Trio*. Et toujours ce fut l'aisance dans la proportion, la clarté dans la précision, la richesse dans la perfection. Caustique et tendre, pittoresque et profonde, précieuse et sévère, déliée et puissante, cette musique fut tout cela tour à tour, en n'étant que musique ; et c'est pour ce qu'elle est tout cela à la fois que la musique de *Daphnis et Chloé*, douce, et pastorale, et douloureuse, et guerrière, et bourrue, et terrible, et religieuse, et passionnée, révèle l'âme innombrable de Ravel.

PAUL DUKAS

PAUL DUKAS

Parce que ce lumineux esprit a le goût des formes harmonieuses, parce qu'il sait étayer son inspiration sur une culture forte et variée, parce qu'il est une intelligence, on a parfois poussé l'aveuglement jusqu'à ne vouloir admirer en lui que la Raison. La culture et l'intelligence ordonnatrice sont vertus trop rares dans la gent qui fait profession de musique pour ne point susciter l'envie.

Comme l'on reprochait à Péguy que son style fût « voulu », il répondit qu'il ne savait pas ce que c'était qu'un style qui n'était pas travaillé, qui n'était pas voulu, ou plutôt qu'il croyait savoir que ce n'était pas un style. On se moquerait fort d'un sculpteur qui taillerait une statue sans s'en apercevoir; et l'on voudrait que le musicien composât sans l'avoir voulu ! Le travail humain ne tire rien du néant, et rien ne s'est fait de sérieux que l'auteur n'eût pas travaillé. Quand les romantiques voulaient faire des vers (ainsi continuait Péguy), ils ne

se faisaient pas attacher sur un fougueux cheval nourri d'herbes marines : ils avaient encrier, plume et porte-plume, et papier, comme tout le monde. Et ils s'asseyaient à leur table sur une chaise, comme tout le monde (excepté celui qui travaillait debout). Et ils travaillaient, comme tout le monde. Et le génie exige la patience à travailler; et moins il faut croire à l'efficacité des soudaines illuminations qui ne seraient pas accompagnées ou soutenues par un travail sérieux, et moins encore à l'efficacité des passions soudaines, et d'autant plus à l'efficacité du travail moléculaire et définitif.

Mais ils sont encore légion, ceux qui croient que la composition musicale n'est qu'un épanchement de prime-saut et que ses trouvailles doivent être laissées là où les a portées l'élan initial, au mépris de l'effort par quoi le créateur ne cesse de serrer de plus près sa pensée. Jamais on n'en aura fini avec l'esthète philosophant pour qui « la musique n'est pas intellectuelle », et toujours se rencontrera quelque badaud pour vaticiner que l'harmonie relève de la mystique ou pour plagier un Fouillée écrivant dans sa *Psychologie de l'esprit français : La musique pure est le moins intellectuel des arts. Tandis que, sous sa forme inférieure, elle se borne à flatter les sens, sous sa forme supérieure elle n'exprime rien de moins que les profondeurs les plus*

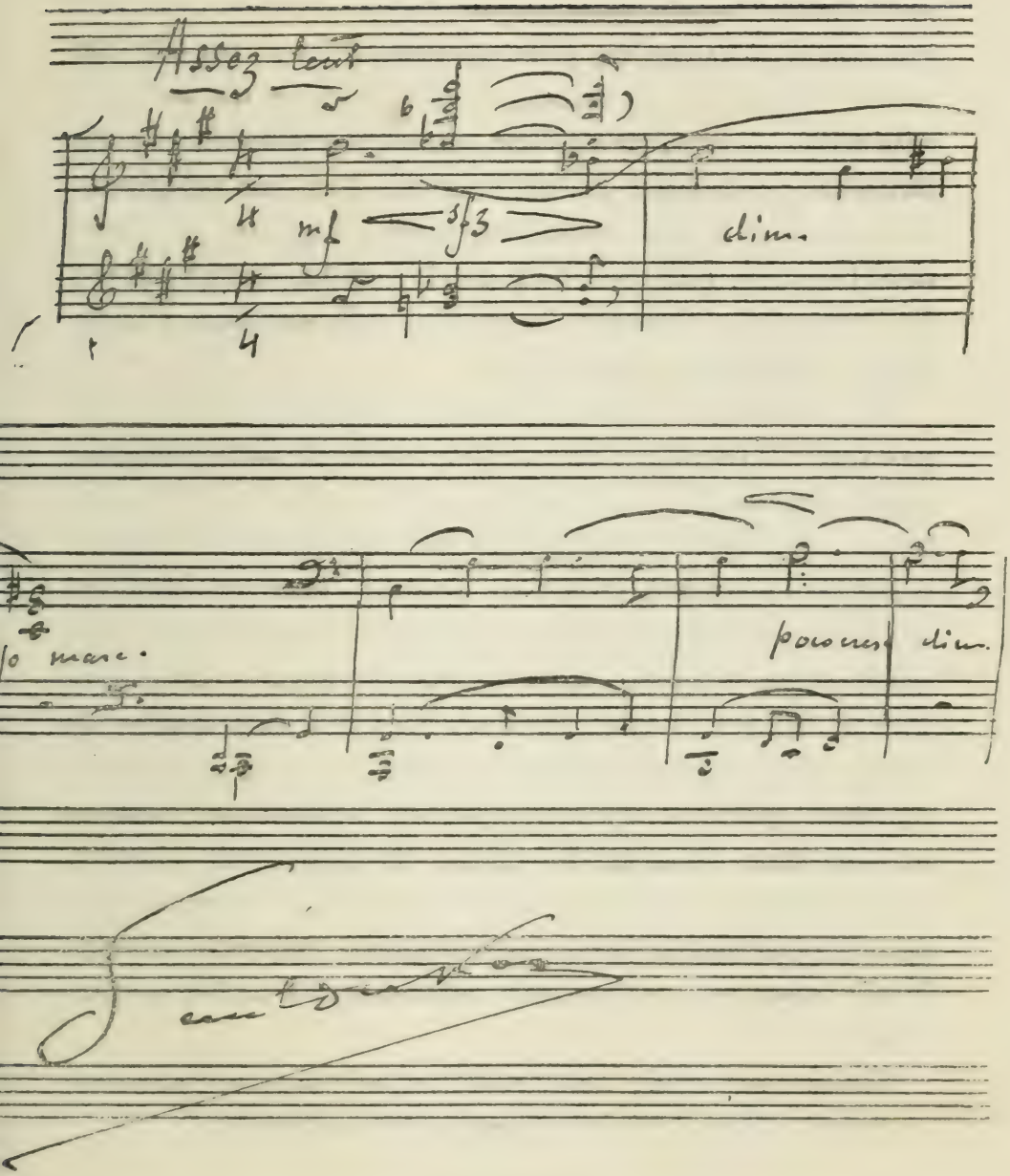
reculées de la volonté et du sentiment; mais ce n'est guère sa propre essence que de rendre les pensées. Extravagance dont la duperie des mots est l'occasion. Elle se conjugue d'aventure avec la facétie de la Fatalité. Quelqu'un a dit : *On n'écrit pas des chefs-d'œuvre pour son plaisir, mais sous le coup d'une inexorable fatalité.* Faites le compte des chefs-d'œuvre écrits sous ce signe. Trouvez-en dix, trouvez-en cinq, trouvez-en un. Il n'y en a pas, pour la raison que ceux qui écrivent des chefs-d'œuvre ne sont pas des faibles d'esprit. Et si *Ariane et Barbe-Bleue* est, je ne dis pas seulement le chef-d'œuvre de Dukas, mais, après *Pelléas,* un chef-d'œuvre, c'est parce que, dans l'ensemble comme dans le détail, le compositeur y *domine la matière.*

Si Beethoven n'avait pour lui que le bel agencement et la parfaite composition, il ne serait que Brahms. Bien composer, certes, est la marque de l'esprit classique, de la maîtrise artistique, de la puissance créatrice qui domine sa création. Et, sans doute, mieux vaudrait-il pour certains que le souci de la composition leur fût toujours demeuré étranger, car ils ne composent que par le dehors : c'est une architecture extérieure qui pénètre alors dans la pensée, qui l'ordonne, qui la règle, au lieu d'être réglée et ordonnée par elle. Mais il suffit, pour qu'une œuvre soit composée, qu'elle ait

été produite par un très grand esprit : parce que pour être bien composée, il suffit qu'elle ait été bien conçue. Et c'est en quoi la musique d'*Ariane* est une des mieux composées que possède l'art musical français.

La musique de Dukas se développe au gré de la lucidité des pensées. Elle réalise ce miracle de se développer toujours pour elle-même : la musique d'*Ariane*, musique d'opéra, reste musique pure. Même quand le compositeur s'inspire d'œuvres littéraires de belle forme (*Gartz de Berlichingen* ou le *Roi Lear*), il ne cesse de sacrifier à la musique qui se suffit à elle-même, soit par sa profondeur (telle l'Ouverture pour *Polyeucte*), soit par sa fantaisie (tel l'*Apprenti Sorcier*). Pure musique encore, que la *Sonate* pour piano, que les *Variations sur un thème de Rameau*, que le *Prélude élégiaque* sur le nom de Haydn, que *la Plainte, au loin, du faune*, que la *Symphonie* en *ut* majeur, que la *Péri* : et sans doute est-ce parce que l'auditeur moyen s'est habitué au désordre des effusions lyriques qu'il reste incapable de découvrir sous cette harmonieuse netteté la sensibilité et l'émotion.

Cette sensibilité, cette émotion, elles animent ces formes sonores, fermes et pleines, tout de même qu'elles font la vie secrète des tragédies raciniennes. L'ardent amour humain, c'est lui qui soutient Ariane. Sans lui,


Assez lent
mf
sf
dim.
poco cresc
dim.

que serait-elle, qu'un pâle symbole? Avec lui elle est nôtre, et grâce à la musique, qui, à la fin du premier acte et dans tout le troisième, chante sans défaillir cette humaine tendresse. La ferveur de l'amour religieux, elle est dans cette ouverture pour *Polyeucte* où alternent le calme passionné du martyr et les supplications de Pauline. La douceur de l'amitié, elle est dans l'Hommage à Debussy, acte de foi.

Si l'émotion se défend d'être échevelée, elle ne laisse pas que d'être inquiète, et nerveuse, et parfois menaçante pour les formes exactes où le compositeur la contient : au finale de la Symphonie, au premier mouvement de la Sonate. Mais, ne pouvant trouver dans ces formes imposées un exutoire, elle le découvre dans l'orchestre qui fulgure, qui magnifie. Ce n'est point hasard pur si la trompette, souvent, prête à l'orchestre de Dukas sa puissance allègre et colorée, bien allante en l'*Allegro spiritoso* de la Symphonie, fantastique lorsque en sourdine reparaît le thème de l'*Apprenti Sorcier*. Et du fond des richesses orchestrales d'*Ariane*, de ses sombres préludes, de ses péroraisons contenues, surgit la vie incessante et pressée, plus riche de sa fièvre plus cachée.

Fleuve qui coule sans relâche, et qui, pour prouver sa force, n'a pas besoin de saccager ses rives.

FLORENT SCHMITT

FLORENT SCHMITT

On l'a appelé le Sanglier des Ardennes.

Isolé, presque farouchement solitaire, Florent Schmitt n'a pas de systèmes; il n'a pas de dogmes. Il est franchise et indépendance. Jamais il n'a consenti à s'embrigader dans les rangs d'une école; encore moins a-t-il voulu passer chef. La discipline rigide et factice des groupes et des chapelles lui répugne. Mais il ne prise rien tant que la discipline personnelle, sans laquelle il n'est œuvre qui dure.

Il est puissant. Aucune épithète ne lui convient moins que celle de *délicieux*. Il est une force qui va. Une force solidement mue par le souffle classique. Non

qu'il refasse, en épigone, ce qu'ont, après la floraison des grands, ahané les Brahms et les Bruckner. Mais il repense, avec les moyens les plus modernes, selon la discipline assurée des classiques purs. Comme eux, il est, proprement et toujours, symphoniste, même lorsque sa production ne relève pas du domaine orchestral. C'est l'ordonnance des pensées et leur plénitude et leur pulsation qui donne une grandeur et comme un reflet d'éternité à son œuvre aussi dense qu'abondante.

L'horreur des gentillesses mignardes passe, aux yeux de certains, pour germanisme. Comme si la force n'était pas française. Lorrain de Meurthe-et-Moselle, prix de Rome en 1900, voyageur et lettré, Florent Schmitt montre, mieux que quiconque, le néant des « petites choses », de l'alanguissement flou, qui nous vint du mauvais Baudelaire, de la pitrerie sentimentale et nerveuse qui a ravalé de bons esprits à la niaiserie et aux ineptes pâmoisons.

Il fut un temps, de 1890 à 1900, où cet amour de la bibeloterie séduisit de jeunes talents, dont beaucoup ne surent pas guérir. Cette vague amollissante a passé sur Florent Schmitt sans l'engloutir. La sentimentalité qui marqua son début est allée s'affaiblissant. Depuis ces trois préludes pour piano, si typiquement intitulés

Prélude triste, Obsession, Chant des cygnes, depuis les *Soirs* et les deux recueils de *Musiques intimes,* quel chemin parcouru jusqu'au *Quintette,* jusqu'au *Psaume,* jusqu'à *Salomé,* jusqu'à *Antoine et Cléopâtre.* Une ou deux fois, un sursaut a troublé cet acheminement lent et sûr vers la sérénité virile, comme ces *Pièces romantiques* de 1911 où rêvassent une *Valse nostalgique* et un *Souvenir,* ou les *Souhaits de jeune fille* dans les Sept pièces pour orchestre.

Mais déjà l'on sentait, dès le début, le courant de la ferme pensée sourdre entre ces herbes folles. En 1905, Lamoureux joua l'étude symphonique pour le *Palais hanté,* de Poë, et l'on y pouvait découvrir cette aisance dans le développement, cette poussée impétueuse du flot musical qui sut, un peu plus tard, se clarifier en se maîtrisant. Le poème de Poë, c'est l'apothéose de la pensée; *ce Palais hanté, c'était dans le domaine du monarque Pensée qu'il s'élevait.* Et c'est dans ce domaine que s'élevèrent les monuments que sont le *Psaume XLVI,* le *Quintette* et la *Tragédie de Salomé.*

Le *Psaume XLVI* est un des plus beaux du Livre des Psaumes. C'est un chant d'exubérance allègre à la gloire du Seigneur redoutable et puissant. *Il est monté, monté, au milieu des chants de joie.* L'intime nature du musicien s'est redécouverte dans les anti-

ques versets : l'énergie, la chaleur du chant sacré ont vivifié cette musique, où se soutiennent et se haussent tour à tour les élans des masses vocales, les rythmes de la danse sacrée et les émouvantes sonorités des trombones.

Le *Quintette,* auquel l'auteur travailla près de quatre ans, restera, de l'unanime aveu, comme l'une des pièces capitales de la musique de chambre de ce siècle. Dédié à Gabriel Fauré, il forme, avec la musique de chambre de celui-ci, le *Quatuor* de Debussy et le *Trio* de Ravel, le groupe le plus parfait où se résument les traits profonds et divers de notre art musical contemporain. Son unité tonale, l'ampleur de ses formes harmonieuses et remplies, l'assurance de son rythme et de son chant et cet air inimitable de grandeur sans austérité, le sacrent roi.

Musique grande et haute, mais non pas pesante et aride. Il y a dans l'art de Florent Schmitt une touche de délicatesse et de verve humoristique qui, de temps en temps, s'étale et s'égaye. Ce n'est point là une qualité acquise et travaillée ; c'est un coin plus secret de ce tempérament fort. Dès ses débuts, il a écrit, pour le piano, une *Sérénade burlesque,* qu'ont suivie, un peu plus tard, les *Pupazzi* (1907), où dansent les personnages de la comédie italienne et les silhouettes galantes du dix-huitième siècle. Pour son fils Raton, il a tracé,

d'une plume amusée, de petites pièces sur cinq notes, où passe la *Ronde des lettres boiteuses,* où s'évoque, d'après le tendre conte d'Andersen, *Une Semaine du petit Elfe Ferme-l'Œil.* Dans les pièces pour quatre mains éclatent des *Musiques foraines* avec leurs parades, leurs clowns, leurs belles Fatmas, leurs éléphants, leurs manèges de chevaux de bois et leurs diseuses de bonne aventure. Dans les *Feuillets de voyage,* une *Berceuse* s'acoquine à une *Marche burlesque.* Une série d'*Humoresques* déroule ses fantaisies; et dans les trois *Rapsodies,* on découvre de discrets « à la manière de » Chabrier, Chopin et Johann Strauss.

Musique grande et haute, et diverse et colorée. Elle a, quand il le faut, les reflets des contrées où erra la curiosité solitaire du musicien. Huit valses (pour quatre mains) ont dépeint des villes allemandes : Nuremberg, Munich, Dresde, Heidelberg, d'une tonalité moins pittoresque que pensive. De Varsovie, de Tanger s'envolèrent des mélodies (*Où vivre, Fleurs décloses*). Et l'Orient a exercé son mirage. Dès sa deuxième année à Rome, Florent Schmitt y composait un poème symphonique tiré des Ramayana : *Le Combat des Raksasas et la délivrance de Sita,* dont le manuscrit, selon la chronique, s'est perdu dans l'inondation de 1910. Un poème de Jean Lahor inspirait une

Danse des Devadasis. Mais ce n'était encore qu'un Orient livresque, d'une poésie convenue. Avoir repensé, recréé l'Orient, c'est ce qui fait l'inappréciable valeur, avant *Antoine et Cléopâtre,* de la *Tragédie de Salomé,* dédiée à Stravinski. Sur un argument de Robert d'Humières, Florent Schmitt a exprimé en cinq épisodes la *pensée* profonde du drame. Son art ne tend point à l'imitation pittoresque, à l'exotisme concerté et lascif d'un Richard Strauss; son esprit, classique au sens éternel du terme, dégage la valeur durable, l'essence particulière et permanente. Un *prélude grave* crée l'atmosphère lourde du palais d'Hérode. Salomé, encore innocente, esquisse, comme une enfant, la *danse des perles.* Mais, avec les *enchantements sur la mer,* montent au cœur d'Hérode les désirs et les luxures. Au milieu de la *danse des éclairs,* il saisit Salomé, il la dévêt; et quand Jean a succombé, c'est la *danse de l'effroi.*

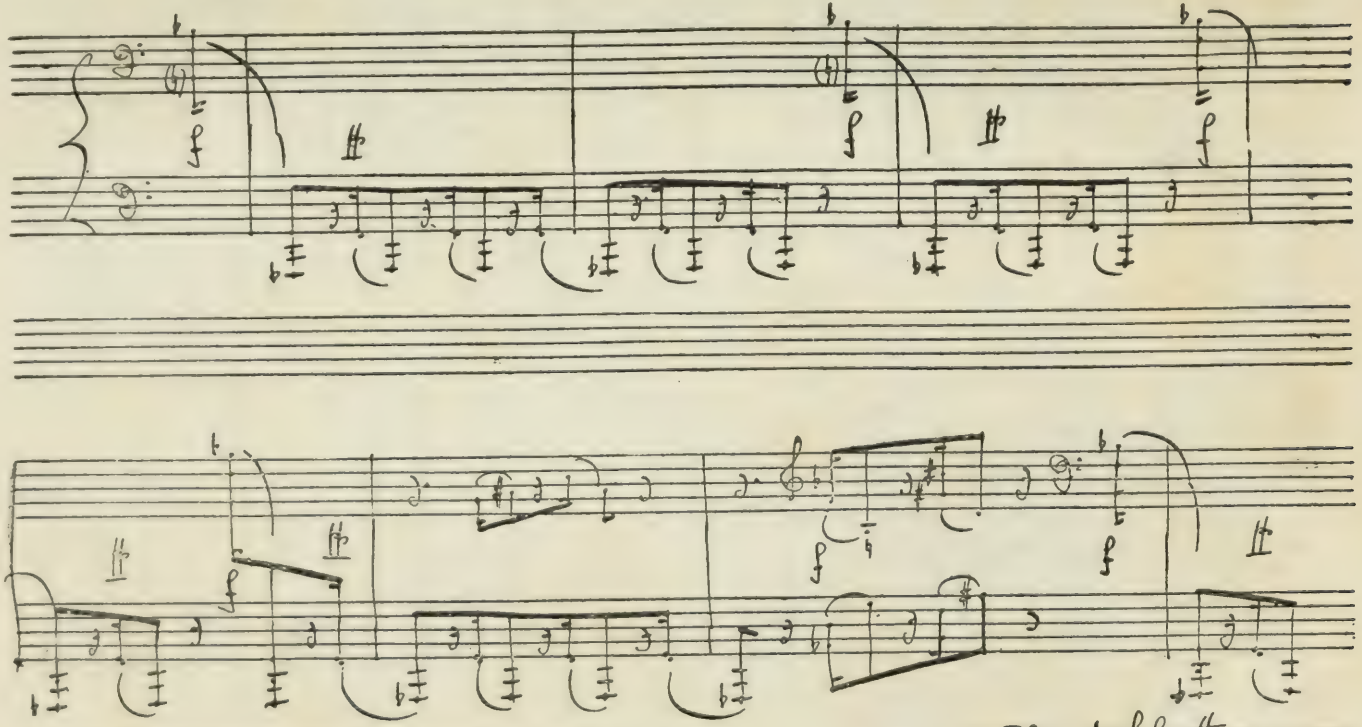
Au service de la pensée musicale, soutenue et pleine, le musicien compose un orchestre, où les instruments à vent exercent une originale primauté. Qui a entendu le *Palais hanté* a toujours dans l'oreille cette entrée mystérieuse et dominatrice de la clarinette basse, les tenues de basson et de tubas, l'appel du sarussophone. Inoubliables, le cor anglais qui marque le début de la

Mirages

à Alfred Cortot

II. La tragique chevauchée

Emporté et violent



Florent Schmitt

Publié avec l'aut^on de J. Durand

M. C. M. XXI

Tragédie de Salomé et les trompettes voilées et les cors bouchés du *Psaume*.

Cette source jaillissante, avec les années, a coulé toujours plus vive, et comment ne point admirer, comme on admire le libre déploiement d'une force naturelle, cette activité qui, dans le court espace d'un lustre, — depuis 1916, — a pu donner les *Cinq Motets*, pour chœur d'hommes (ou chœur mixte), — le *Chant de guerre*, pour orchestre et orgue (avec soprano ou ténor solo et douze voix d'hommes dans l'orchestre), — les prestigieuses *Ombres*, triptyque pour piano, — les *Rêves*, symphonique poussée de passion qui salua l'armistice, — le lied *Star*, — la *Légende*, pour alto et orchestre, — les *Dionysiaques*, poème pour musique d'harmonie, — la *Sonate libre* (pour piano et violon) *en deux parties enchaînées*, où titre et sous-titre — *ad modum Clementis aquæ* — dévoilent à nouveau le coin de la verve amusée, — les six épisodes symphoniques d'*Antoine et Cléopâtre*, qui résument, dans leur variété, toute la diversité d'inspiration du compositeur; — l'*Hommage à Debussy* sous l'épigraphe de Paul Fort; — la *Tragique Chevauchée* et les *Trois Chants en l'honneur d'Auguste Comte*.

La chaleur d'une sensibilité bouillonnante, l'énergie d'une réflexion contrôlée, les ressources d'une curio-

sité inlassable, les multiples aspects d'une activité diverse qui s'exprime, sans se prodiguer, au piano, dans les chœurs, dans la musique religieuse, dans des pièces pour piano et violon, pour piano et violoncelle, pour harpe et quatuor, pour double quintette à vents, pour harmonie militaire et jusque dans des orchestrations de Chopin et de Schubert, voilà ce qui a assuré à Florent Schmitt artiste des amitiés passionnées et des haines vivaces, parce qu'il sut épanouir la plus belle qualité des créateurs, la rose rouge des âmes viriles.

ALBERT ROUSSEL

ALBERT ROUSSEL

Si j'étais sculpteur, et que l'Académie des Beaux-Arts, en veine de sujets biscornus, eût mis au concours *La Musique des Quadragénaires encore vifs*, j'édifierais un monument aux quatre coins duquel on verrait Ravel figurer la *Grâce amusée,* Dukas l'*Intelligence amoureuse,* Florent Schmitt la *Force en gésine,* et Albert Roussel la *Tendre confidence.*

On a dit d'Albert Roussel qu'il était un peintre et qu'il était un poète, comme si c'était trop peu de le proclamer l'un de nos quatre ou cinq meilleurs *musiciens.*

Peintre, il le fut, certes, dans ce joli *Festin de l'Arai-*

gnée, fable puérile un peu de Gilbert de Voisins. L'impressionnisme y joue franc jeu, mais un jeu de 1913 qui déjà date. L'imitation de l'insecte glissant sur son fil, de la danse aérienne du Papillon, la recherche minutieuse des timbres neufs, la cohorte pressée des petites touches sonores portent la marque bien plutôt d'une époque que d'une personnalité, ailleurs mieux dégagée.

Poète, il le fut aussi par l'inspiration lyrique qui présida à des œuvres telles que *Résurrection*, morceau symphonique d'après Tolstoï, ou que les *Mélodies* qui s'appliquent de toute leur ardeur à suivre le texte en ses intentions les plus subtiles, comme *La Menace* de Henri de Régnier, pour voix et orchestre.

Mais cet impressionnisme et cet élément littéraire ont caché aux oreilles de plus d'un auditeur, satisfait de commodes classements, le véritable, le meilleur Albert Roussel, qui est musique toute pure. Si son *Trio* (op. 2), daté de 1902, rappelle la formule cyclique des Franckistes et se nourrit des plus saines traditions de la Schola, le *quintette* pour cordes et cor, le *Trio* en *mi* bémol, la *Sonate* pour piano et violon, la Suite pour piano, et surtout l'admirable pièce symphonique *Pour une Fête de Printemps* attestent l'évolution sûre du musicien vers une forme toujours plus personnelle et

Très. Lent

Contr. Solo

Contr.

Tén. et Basse

Plus doux que les parfums de la nuit, Plus ardent est mon amour —

Exécutions n° III

Albert Rousset

plus intime, que réalisent la *Symphonie* et *Padmavati*. On a bien vu, avec cette *Fête de Printemps*, comment l'inspiration, quand elle est sincère et puissante, sait rendre simples et naturelles les audaces les plus vives. Le compositeur a su manier avec une dextérité aisée qui tient du prodige les engins explosifs de cette harmonie que l'on nomme « d'avant-garde », sans les laisser jamais éclater bruyamment (comme l'eût pu faire tel jeune Orphée en révolte) aux oreilles d'un public déjà indifférent aux tumultes sauvages.

L'œuvre fut conçue, dit l'auteur, « comme une sorte de petite symphonie en une seule partie, réunissant les divers mouvements traditionnels ». Le développement ne s'y asservit à aucun programme littéraire.

C'est qu'Albert Roussel puise son inspiration dans la nature, mais non point cette nature de terroir où se plut la verdeur d'un Déodat de Séverac. Albert Roussel aime l'espace, le grand air, les courses droit devant soi, quel que soit le paysage, pour l'amour même de l'espace, de l'air et de ces courses où sa solitude songeuse avive son besoin de confidences à soi-même murmurées. Dès son opus 1, le quatrième morceau de *Des heures passent* évoque des heures « champêtres », où il vous plaira. L'opus 5, pour piano, suscite une danse au bord de l'eau, une promenade sentimentale en

forêt et un retour de fête. Les opus 3 et 8, qui sont des mélodies sur des textes de Henri de Régnier, offrent un *Jardin mouillé* et un *Soir d'automne*. En 1905, une esquisse symphonique (non publiée) chante les *Vendanges*. Le *Poème de la Forêt*, symphonie en quatre parties, marque, après ces essais, la maturité commencée.

Amour des solitudes qu'explique la vocation première du musicien : la marine. Enseigne de vaisseau à vingt ans, il a connu les mers lointaines ; et sa musique, depuis qu'il lui a voué sa vie (1894), continue pour son cœur ces voyages par l'espace où l'on médite, par les sites propices au rêve.

Il est remarquable (et déjà M. Jean-Aubry l'a bien remarqué) que « La Mer » n'ait jamais inspiré aucune des compositions de ce marin, alors qu'un Rimski-Korsakov, officier de marine aussi, a su traduire la poésie marine en ce qu'elle a de fantastique et d'inquiétant : je songe à *Sadko*. Mais Rimski a ignoré les impressions de pure nature ; il donne dans le pittoresque et le descriptif, tandis qu'Albert Roussel est un cœur qui vibre et qui chante sa chanson « bien douce ». Si ses *Évocations* sont un joyau d'inestimable prix, c'est pour répudier tout impressionnisme, et sans les titres de chaque morceau qui évoquent le Gange

et l'Orient, rien (ou presque rien) dans la musique ne le décèlerait : et c'est tant mieux. Car, sous l'apparent exotisme des *Dieux dans l'ombre des cavernes*, de *La Ville rose* et d'*Au bord du Fleuve sacré*, palpite une âme qui ne veut être que toute tendresse et toute pudeur.

ROGER-DUCASSE

ROGER-DUCASSE

Transportez-vous en esprit dans quelque monde imaginaire où vous supposerez que les paroles sont toujours l'expression fidèle du sentiment et de la pensée, où l'ami qui vous fera des offres de service soit en effet rempli de bienveillance, où l'on ne cherche point à se prévaloir de votre crédulité pour vous repaître de fables, où la vérité dicte les discours, les récits et les promesses; où l'on vive, sans soupçons et sans défiance, à l'abri des impostures et des tromperies; c'est pour ce monde-là qu'est faite la musique de Roger-Ducasse.

Il n'en est pas de plus sincère, pas de meilleure foi.

La manière de voler qui se pratique le plus en ce temps, et dont on rougit le moins, c'est d'emprunter et de ne pas rendre. La musique de Roger-Ducasse n'emprunte à personne, et jamais elle ne met à profit, malgré un raffinement de science dont se peut enorgueillir un des meilleurs disciples de Fauré, d'illusoires habiletés qui ne sont pas assurées d'imposer toujours. Sa franchise n'offense quiconque, elle est de bonne compagnie, et, comme il n'arrive que trop aux Français de parfaite naissance, elle a plus de crédit à l'étranger que chez elle. Sa claire aisance préside, vocale, aux *Pièces d'eau*, aux *Jets d'eau*, au *Cœur de l'eau* et aux chœurs d'enfants des *Premières clartés de l'aube*, du *Joli Jeu de furet*. Son enjouement orchestral anime, vif, la *Suite française*, ou, rêvant, le *Prélude d'un ballet*, ou, attendri, le *Nocturne de Printemps*, ou, mâle, la *Marche française*, — aussi plaisantes pièces, en leur modestie, que sont vigoureux, en leur ampleur, les deux tableaux du *Jardin de Marguerite* et les trois actes du mimodrame *Orphée*.

Sa fantaisie mesurée s'écarte autant du lyrisme que de l'ironie. Ce n'est pas elle jamais qui lasse, ou qui trouble, ou qui excite la défiance. N'ayant pas de secret à taire ni à dévoiler, il lui suffit d'être heureuse, avec la pointe de mélancolie qui perce au sein de tous les bonheurs.

Epithalame

Rizer-Ducasse.

gai. (Cake-walk)

f

Au cte

L'endemain du dict jour, au matin menèrent le défunct Princelet en l'Abbaye d'Aisnay. Icel, devant que trespasser, souventes fois avait amiablement et doulcement requis : « Sonnez-moi ceste Sarabande, » qui estoit une dance d'Hespaigne qu'un sonneur de luth qu'il amoit sonnoit moult bellement. Et en agonie alloit requérant : « Sonnez-moi ceste Sarabande. » A donc, à ce que plus souévement departist de ça-bas, tout le chemin qui mène en l'abbaye dessus dicte, et violes, et haultboys d'amour et flustes alloient sonnant la dicte sarabande, emmi les psalmes des prebstres et clers, et plaincts fréquents de bonnes gens, qui misérablement pleuroient et lamentoient. Et oyoit-on en même temps toutes cloches, bourdons et campanelles, qui quarillonnoient bien mélodieusement.

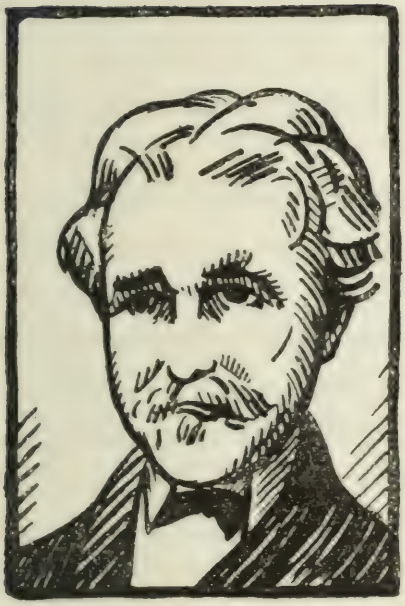
Tel l'argument de la *Sarabande,* succédant à la joie pure des chœurs pour enfants. Rieuse ou désolée, cette musique a le cœur droit, l'esprit bien fait et l'âme généreuse. Sans les condamner, elle s'abstient des plaisirs coupables. La nonchalance et la mollesse ont ruiné autant de tempéraments que les travaux surabondants : l'exercice modéré, loin de nuire à sa santé, l'affermit et la fortifie. Elle parle sans excès, et sa bouche est pure.

L'on voit des nageurs timides qui, redoutant la malice

de l'eau, n'y mettent d'abord que le pied, hasardent ensuite d'y enfoncer la jambe, puis le genou, puis la cuisse, et ne s'y plongent enfin tout entiers que la poitrine oppressée et l'œil tourné vers la rive. Voici des harmonies, transparentes jusqu'en leurs profondeurs, qui invitent aux plongées souriantes et sûres dans leur lac sans tempêtes.

VINCENT D'INDY

VINCENT D'INDY



(D'après le bois de Laboureur pour la *Revue musicale*.)

Grande et noble figure vieillissante qu'escortèrent toujours des ferveurs et des haines passionnées.

M. Vincent d'Indy est un surprenant logicien. Logicien, il l'est éminemment, et dans le même degré où il manque de sensibilité humblement humaine. Car on ne saurait dire à quel point en manque ce Brunetière de la musique.

M. Vincent d'Indy a un système. Et le vice de ce système, c'est d'être un système. Il récuse, et réprouve, et condamne de grands noms, sous prétexte que ce système ne les saurait englober. Et comme il ne relève

pas seulement de la logique, mais plonge ses racines dans la croyance et la foi, M. d'Indy fait figure d'un pape qui met des œuvres à l'index. Il répand la bonne parole, et les fidèles de la *Schola* répètent l'Évangile.

M. Vincent d'Indy est le supérieur de ce puissant monastère qu'a fondé Charles Bordes. Œuvre grave et lourde, et difficile, comme le pressentait cet ancien :

Tantæ molis erat Cantorum condere Scholam.

Ce qu'il y a d'aimable et de plaisant sous l'apparente solennité de ces fonctions (car où il y a chant, il y a joie), rien de cela ne déteint sur son austérité. Nul reflet des têtes gracieuses de ses catéchumènes n'éclaire son visage sévère. Chose étrange (eût dit méchamment Tailhade) : ce musicien considérable, comme jadis un Ambroise Thomas, a dans la physionomie la ténébreuse tristesse que Shakespeare attribue à ceux qui n'aiment pas la musique.

M. Vincent d'Indy l'aime pourtant, et par-dessus tout. Il a des dieux musicaux, Bach, Beethoven, Wagner, Franck, qu'il vénère avec jalousie. Et comme tous les grands amours, celui-ci est aveugle. Mais la personnalité du Maître est dans le disciple si forte

qu'elle n'en a subi nulle atteinte, car elle est protégée par deux tutélaires vertus : la foi et l'action.

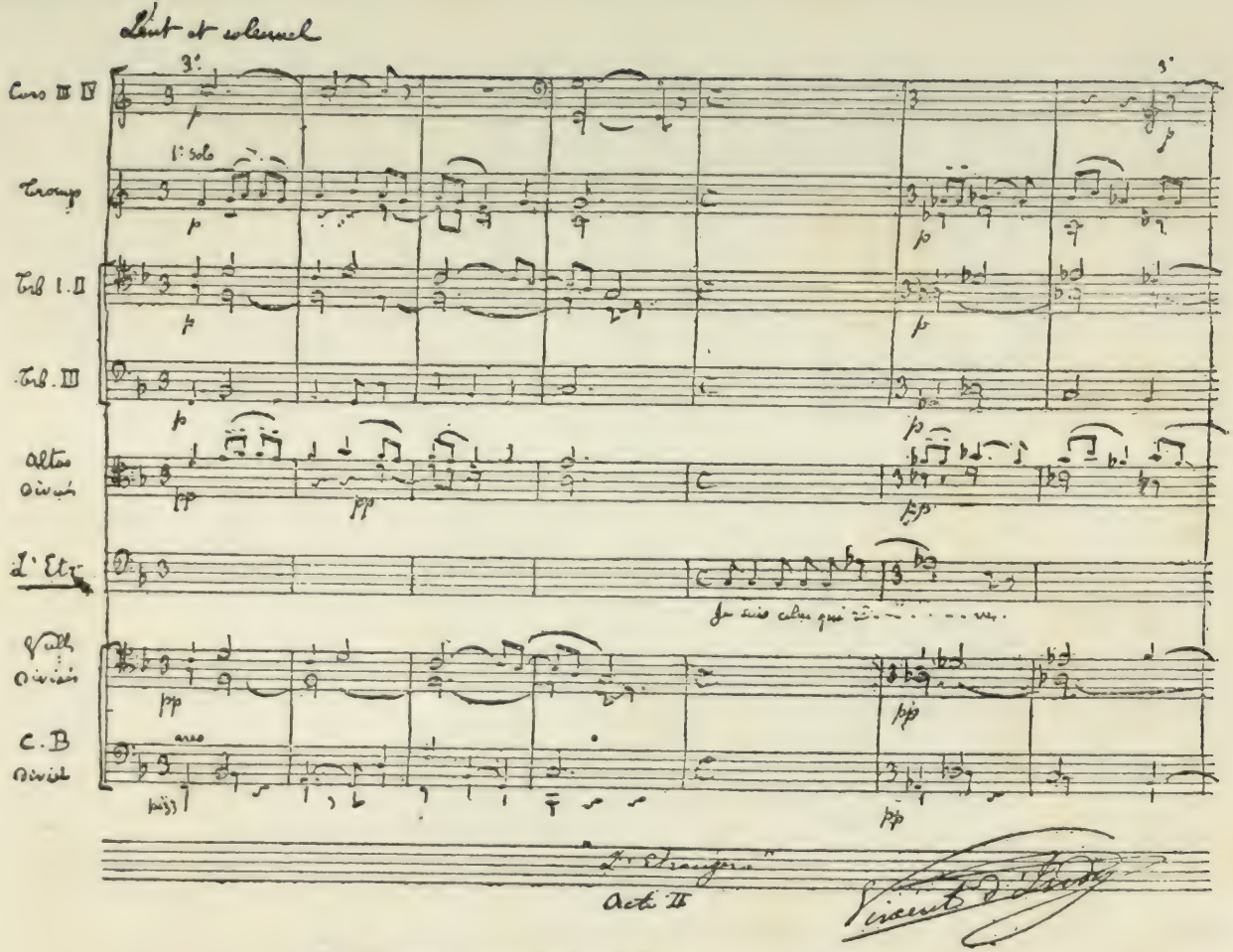
M. Vincent d'Indy a été jeune. Et, jeune, il s'est épris des beautés du moment. Il a chanté Uhland dans sa *Forêt enchantée.* A la mémoire de Schiller, il a élevé la trilogie de *Wallenstein,* et le *Chant de la cloche* a remporté, en 1885, le grand prix de la Ville de Paris. C'est cette œuvre qui le plaça, en ces temps, au premier rang de la jeune école française. Et les yeux malins de l'*Ouvreuse du Cirque d'été* s'embuaient de larmes à le voir se découvrir aux accords de l'*Enchantement du feu.*

M. Vincent d'Indy est un puissant, mais il n'est pas un tendre. Dans trois autres œuvres capitales de sa jeunesse mûrissante : *Le Poème des montagnes* (piano), la *Symphonie cévenole* (orchestre) et *Fervaal* (opéra), il y a la fougue de la vie, mais il n'y a pas la grâce de la douceur. Dans les *Symphonies* pures, dans le *Jour d'été à la montagne,* dans les *Variations symphoniques d'Istar,* dans l' « action musicale » de l'*Étranger,* dans l'Oratorio théâtral qu'est *La Légende de saint Christophe,* il y a la couleur, et la grandeur, et la vigueur, mais il n'y a pas l'humble flamme du simple amour. Dans la *Sonate* pour piano, dans la *Sonate* pour violon, dans

le *Trio* pour piano, clarinette et violoncelle, dans les *Quatuors à cordes,* il y a le rythme, le style et la pensée, mais il n'y a pas la touche de folie capricieuse qui marque les plus grands.

M. Vincent d'Indy sera, quoi qu'il fasse, l'homme du « pont », de la « cellule » et de la « forme cyclique ». Pourtant, son esprit méthodique n'a fait que constater, et classer, et définir des faits musicaux, comme Brunetière constatait l'évolution des genres. Il n'importe : et l'on répétera pour l'éternité que M. Vincent d'Indy a inventé ce qu'il n'a fait que découvrir. Et la légende vivra, qu'il a réduit l'art en formules.

M. Vincent d'Indy a fait de la musique une noble chose, une harangue grave, de style probe et hautain, un bloc d'esthétique éloquente. Elle ne contient ni digressions, ni familiarités, ni la moindre négligence. On y reconnaît la forme idéale de la pure symphonie. Franck y est dignement et largement loué, dans le même temps qu'une inflexibilité tant soit peu dogmatique qui rappelle ces messes des grands pontifes du seizième siècle, en un absolu mépris des choses temporelles et transitoires. Elle est pleine de certitude. Il y faut admirer l'ampleur imposante des formes et l'autorité que donne la maîtrise, quand s'y joignent



(Publié avec l'autorisation de la Maison Durand et Cie.)

l'exemple de toute une vie et les notes marginales d'un précieux *Cours de composition*.

M. Vincent d'Indy, comme M. de Buffon, selon Sainte-Beuve, atteint à la grande beauté, qui consiste chez lui dans la suite et dans la plénitude du courant. L'expression n'y a jamais ce tourment ni cette inquiétude qui accompagne chez d'autres l'extrême désir de la nouveauté. Il pense en musique sous tous les points de vue qui peuvent élever l'âme, l'agrandir, la rasséréner, la calmer. Son génie, à mesure qu'il avance dans l'âge, manifeste tout ce qu'il vaut par la densité de la pensée; il n'a cessé de se mûrir et de se développer, et, dans l'acquisition lente des jours, il a gardé la fraîcheur. Franck vieillissant était fatigué, et le paraissait :

M. Vincent d'Indy ni ne le paraît, ni ne l'est.

HENRI DUPARC

HENRI DUPARC

Étrange et volontaire destin d'un des plus probes artistes qui fut jamais.

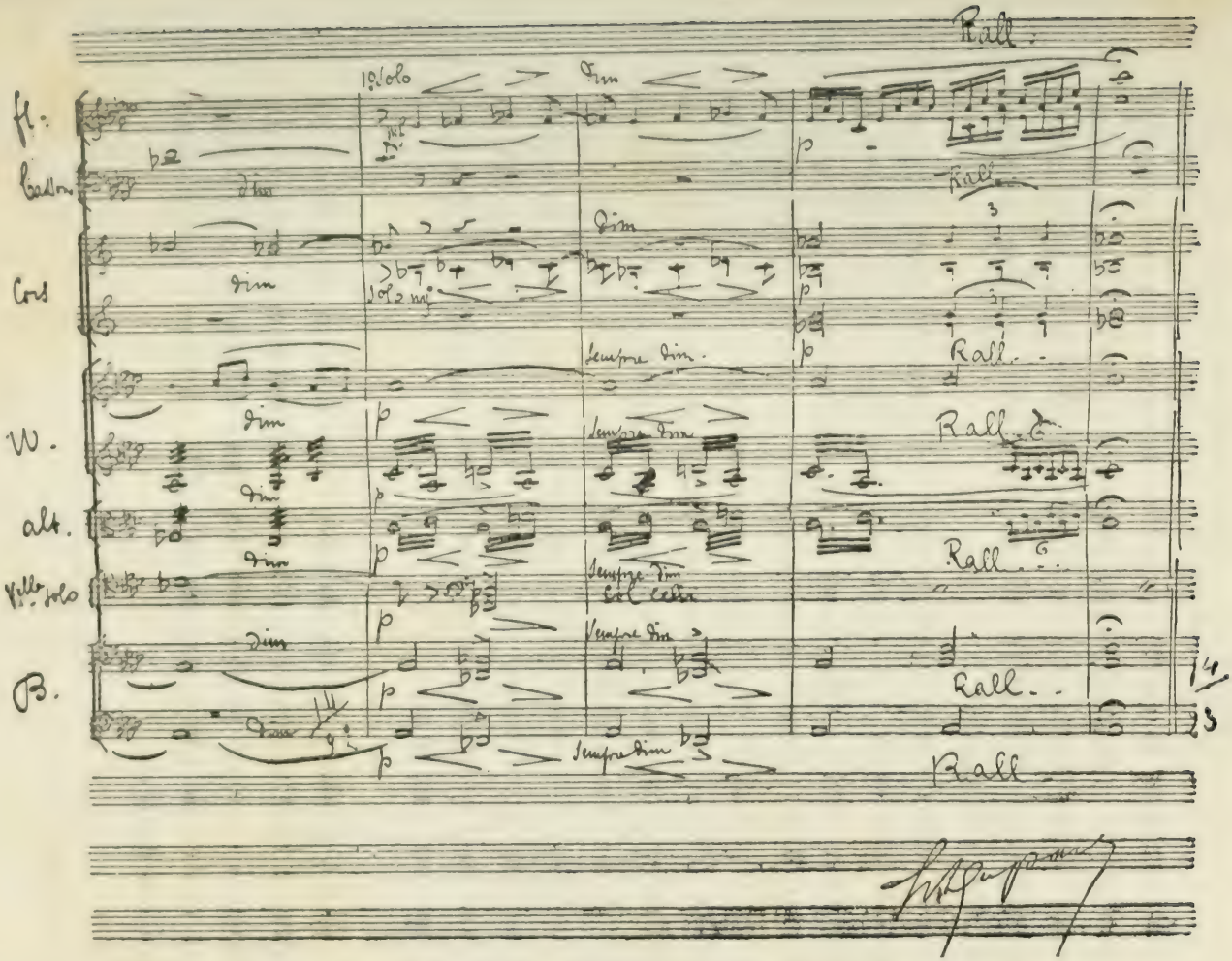
Henri Duparc, né en 1848, n'a rien voulu écrire depuis près de quarante années. Retiré dans les environs de Pau, puis en Suisse, aujourd'hui enfin à Mont-de-Marsan, il a choisi, lui devant qui s'ouvrait vers 1885 le plus bel avenir musical, la douloureuse solitude où l'ont contraint la maladie et, plus encore, un excessif scrupule d'artiste.

Mes mélodies, notait-il il y a une dizaine d'années, *n'ont été publiées que fort longtemps après avoir été écrites, huit d'abord en 1894 et les quatre autres quelques années après. Quand j'ai écrit les premières, je n'avais même pas encore fini d'apprendre l'harmonie, et toutes ont été fortement revues et modifiées pour la publication...* Chanson triste *a été primitivement écrite en 1868.* Soupir *vers la même époque, l'*Invitation au Voyage *et* la Vague et la Cloche *pendant le siège... Une*

seule chose est sûre, c'est que mes mélodies étaient toutes écrites avant 1885, puisque, depuis, je n'ai jamais pu composer. Bien des personnes croient que j'ai une quantité d'œuvres en carton. Il n'en est rien : je n'ai que quelques notes au crayon, qui n'ont d'intérêt que pour moi et que j'avais prises au jour le jour dans l'espoir qu'il me redeviendrait possible de travailler... Je vis dans le regret de ce que je n'ai pas fait, sans m'occuper du peu que j'ai fait.

Mais dans ce peu qu'il a fait, quelles merveilles! Les *Mélodies* de cet artiste impitoyable pour l'imparfait et rebelle à la popularité qu'obtient l'habileté réclamière, les *Mélodies* se sont imposées par leur seule vertu musicale. Qui ne s'est laissé prendre au charme, à l'émoi, à la tendresse de la *Romance de Mignon*, de la *Sérénade*, d'*Extase*, du *Manoir de Rosemonde*, du *Testament*, du *Lamento*, de l'*Élégie*, de *Phydilé* ou de la *Vie antérieure?*

L'on connaît moins les six petites pièces pour piano *Feuilles volantes*, et le poème symphonique *Lénore* inspiré de la ballade de Bürger, et le petit nocturne pour orchestre *Aux Étoiles*. Il faut aussi déplorer la destruction d'œuvres comme la *Sonate* pour piano et violoncelle, l'étude d'orchestration intitulée *Poème*


Rall.
Fl.
Clar.
Cors
W.
alt.
Vlle solo
B.
Rall.
Rall.
Rall

Nocturne, et la suite de petits morceaux à trois temps *Laendler*. Admirable et irritant scrupule d'un créateur dont César Franck, son maître, disait que, de toute sa génération, il était le mieux organisé comme *trouveur d'idées musicales.*

Et, sans doute, au regard de l'Absolu de l'art, Duparc a-t-il eu raison, en son rare courage, de mépriser le wagnérisme de sa *Lénore* et de détruire des pièces sur lesquelles d'autres n'eussent point dédaigné d'asseoir leur réputation. Il a justement préféré — mais de quelle force d'âme n'a-t-il pas dû faire preuve! — la gloire sobre et pure de ces quelques mélodies où il savait qu'il avait mis le meilleur de lui-même. Elles sont là, pour toujours, ces seize mélodies, petites, discrètes, presque timides, et vivaces de sève, et riches d'émotion, et lourdes d'un sentiment dont notre musique ne fut que trop souvent avare.

C'est grande pitié qu'une versification livresque ait dérobé leur saveur signifiante à de justes comparaisons, et qu'il ne soit plus possible, sans afféterie, d'évoquer les violettes qui embaument, et le vieillard de Tarente qui les cultiva.

GUY ROPARTZ

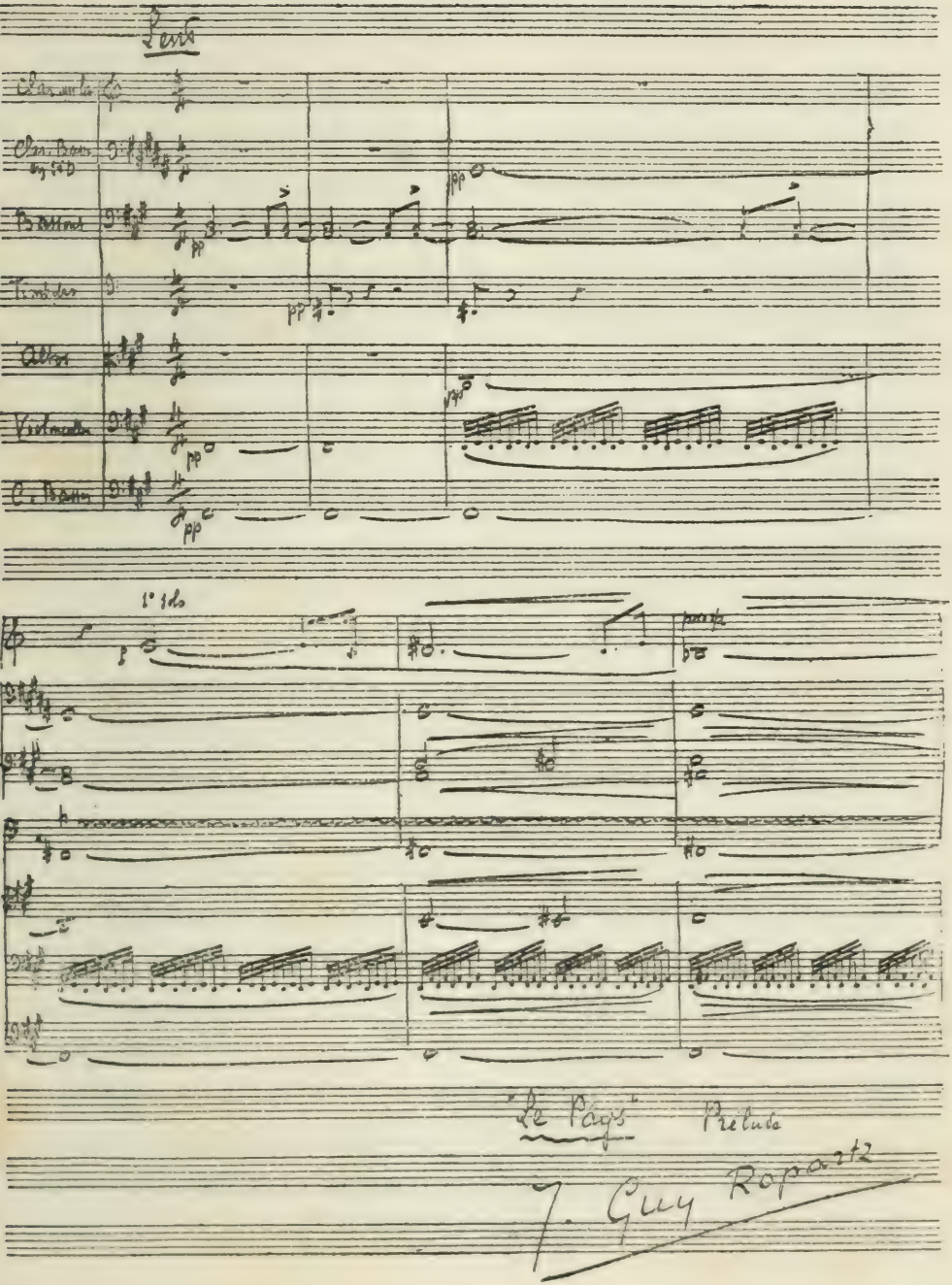
GUY ROPARTZ

Joseph-Guy-Marie Ropartz, né en 1864 à Guingamp (Côtes-du-Nord), élève de Dubois, de Massenet et de César Franck, directeur du Conservatoire de Nancy depuis 1894, *appelé à Strasbourg en 1919 pour y prendre la direction du Conservatoire et des concerts, a, depuis lors, renoncé à toute production personnelle pour se consacrer entièrement à sa tâche; a réorganisé entièrement l'enseignement selon les méthodes françaises. Les résultats obtenus par lui sont remarquables. Chevalier du 7 février 1906.*

Ainsi s'exprimait le *Journal officiel*, annonçant l'élévation de Guy Ropartz à la dignité d'officier de la Légion d'honneur. Il exaltait les qualités du pédagogue, ce qui est bien, au détriment du compositeur qu'il eût paru, pour un peu, féliciter de son silence. En vérité, l'on eût aimé que d'un mot le *Journal officiel* qualifiât selon son mérite cette production personnelle et en déplorât le tarissement momentané.

Guy Ropartz a écrit une musique dont la qualité passe le renom. L'aventure est commune à tous les musiciens que, faute de termes moins littéraires, j'appellerai des *poètes méditatifs :* tels furent Charles Bordes et Alexis de Castillon, tels sont aujourd'hui Henri Duparc, Paul Le Flem et Paul Ladmirault. Ils ont ceci d'exemplaire que leur musique est un sacrifice volontaire et perpétuel; elle ne veut et n'attend d'écho qu'en des âmes jumelles. Mais c'est qu'elle a choisi la meilleure part.

Le mot *poète* n'est point d'ailleurs en l'occasion une commode figure du discours. Guy Ropartz n'avait pas vingt-cinq ans qu'il publiait un recueil de vers au titre musical : *Modes mineurs,* que suivirent un autre volume, les *Nuances,* et, si je ne m'abuse, une comédie en un acte : *La Batte.* C'est ce goût des lettres qui lui fit choisir, d'accord avec son amour de Breton pour le monde des pêcheurs et les paysages marins, la pièce tirée de *Pêcheurs d'Islande* pour en écrire la musique de scène. C'est lui qui le porta vers la musique dramatique avec *Le Diable couturier* et surtout *Le Pays,* que représenta l'Opéra-Comique en 1913. Et c'est lui encore qui lui inspira, pour sa *Troisième Symphonie,* une forme neuve où les exigences de la musique à programme sont satisfaites en même temps que celles du lyrisme vocal ;


Lent
Clar. en la
Clar. Bass. en SOL
Bassons
Timbres
Altos
Violoncelles
C. Basses
pp
1° Solo
"Le Pays" Prélude
J. Guy Ropartz

chacune des trois parties de la symphonie est précédée d'un prologue confié aux voix qui exposent les idées poétiques dont va s'inspirer la musique. Les voix annoncent l'aube sur la mer, la plaine et la forêt. Mais la nature reste indifférente aux souffrances humaines. L'homme ne trouve de havre que dans l'amour de l'humanité.

Il y a du Vigny en Ropartz, non pas tant par le fragment de philosophie un peu étriquée qu'il emprunte ici à la *Maison du Berger,* que par la profondeur un peu distante de son âme méditative. Mais il se sépare du poète par son ignorance de l'amertume et par la consolation qu'il trouve malgré tout dans la nature. La « nature indifférente » n'est qu'un thème poétique dont il a joué sans y croire. Toute sa musique est une longue effusion pastorale, et volontiers démesurée, comme il arrive au méditant qui se complaît, jusqu'à l'oubli, en ses pensées. Elle est une incessante exhalation de la nostalgie bretonne, ardemment mélancolique, et rêveuse jusque dans ses joies. Jamais elle ne décrit ni ne s'efforce au pittoresque pour lequel elle n'est point faite, mais, grave, elle médite, soit qu'elle vague par les *Landes* ou par les *Paysages de Bretagne,* qu'elle accompagne le *Convoi du fermier,* qu'elle chantonne au *Dimanche breton,* ou qu'elle se penche sur *Marie*

endormie. Même *Dans l'ombre des montagnes,* elle n'a de cesse qu'elle ne s'échappe vers Armor, vers son odeur marine et ses ferveurs religieuses.

Ferveurs qui distinguent une telle musique de celle d'un Le Flem. La mélancolie bretonne de celui-ci s'éclaire d'un sourire panthéiste et discrètement païen. La méditation de Ropartz ne se sépare pas de la gravité des chants d'église. La *Sonate* pour violoncelle et piano (en *ré* mineur) prend pour thème un cantique populaire. Sur un choral breton s'édifie une symphonie. La pure foi inspire au compositeur sa traduction musicale du *Psaume* 136.

Cette sécurité dans la foi donne aux œuvres de Ropartz une solidité compacte que vient renforcer le principe « cyclique » qu'il tient de son maître Franck et de la Schola. Le thème de l'Adagio introducteur, dans la *Deuxième Symphonie*, donne à l'œuvre son unité sereine. La *Quatrième Symphonie,* dont les parties diverses se soudent en un seul bloc, relève du principe cyclique, comme en relèvent la *Sonate* au cantique populaire ou la pièce *Ouverture, Variations et Finale,* tout entière édifiée sur un motif de trois notes. Mais ce procédé de la Schola n'est pas, ici, scholastique : il prend vie, parce qu'il manifeste sans effort l'essence morale du compositeur. Il exprime l'âme de ce Breton

dont l'intime vertu est la Constance : la constance dans l'amour natal, la constance dans la foi, la constance dans la mission enseignante. Constance de roc : comme la statue de Memnon, ainsi résonne ce menhir mélodieux.

PAUL LE FLEM

PAUL LE FLEM

Il n'aime pas les grandes routes, à son gré trop fréquentées. Les sentiers discrets, connus de sa rêverie, ont sa préférence. Non qu'il dédaigne les grandes formes : sa *Symphonie* en *la* en quatre parties (1908), son esquisse symphonique *La Voix du large* (1912), sa *Fantaisie* pour piano et orchestre (1912), son Triptyque symphonique (*Pour les Morts, Danses, Invocation*) et sa délicate chante-fable en un prologue et trois parties avec soli et chœurs, *Aucassin et Nicolette,* témoignent assez de sa puissance, comme son *Quintette* pour piano et cordes (1910) et sa *Sonate* pour piano et violon affirment assez sa science de constructeur. Mais leur prix réside moins dans

l'ampleur du développement que dans la qualité profonde de l'inspiration, qui est intime et populaire.

Toute l'enfance du musicien s'est écoulée en un petit pays perdu entre Paimpol et Tréguier, au milieu des contes et des légendes, et elle s'est tellement imprégnée des chants du peuple que tous les thèmes et toutes les mélodies de la maturité en gardent la marque précieuse. Les pièces pour piano : *Par Landes*, *Par Grèves*, le *Vieux Calvaire*, *Avril*, le *Chant des genêts* et les *Sept Pièces enfantines*, dont on ne se lasse point de faire chanter sous les doigts la mélancolie amusée, sont pleines de cet air breton qu'il respira et de ces chants d'Armorique qui l'ont bercé.

Grande et belle foi dans le régionalisme, mais non pas dans ce régionalisme qui s'exclut de l'existence commune et ne veut rien connaître en dehors de sa race et de ses manies et de ses préjugés. Le régionalisme de Le Flem tire parti des tendances vivaces et originales de sa province, tout en maintenant avec énergie le contact avec les activités voisines.

Ainsi s'associe son effort avec celui que, depuis plus d'un quart de siècle, mène cette *Schola* qui compte, parmi ses maîtres, les plus fervents apôtres du régionalisme et du plus sincère prime-saut. Loin de l'étouffer, l'exacte discipline de la *Schola* a rendu plus ferme et plus virile leur inspiration régionale, et l'exemple de

Invocation

Lent

p.

Je suis ve-nu vers toi pour gué-rir len-te-ment, O ma Pa-tri-e!

p.

Paul Le Flem

Paul Le Flem fait honneur tout ensemble au disciple et à l'école.

Au retour d'un long voyage en Russie, le hasard d'une promenade amène rue Saint-Jacques le jeune musicien, fatigué du Conservatoire. Une pancarte attire son regard : *École supérieure de musique. Schola Cantorum.* Il entre; il manifeste le désir de travailler la composition; et d'Indy l'inscrit à un de ses cours. Ces cours sont, pour un esprit lettré et déjà plié par une licence de philosophie au travail méthodique de la Sorbonne, une révélation. A l'enseignement d'un d'Indy président cette logique et ce goût des analyses qui séduit l'intelligence. Séduction fatale aux débiles qui se laissent emprisonner par les formules, mais libératrice pour les forts qu'elle éclaire, qu'elle dévoile à eux-mêmes par son inexorable maïeutique et qu'elle met en possession de tous leurs moyens.

Libre à eux de les appliquer à leurs préférences. Celles d'un Le Flem vont à la netteté des lignes et des harmonies debussystes; et l'on ne s'étonnera point de compter le jeune compositeur parmi les premiers militants de *Pelléas*. Tout dans sa musique est réduit à son essentielle fonction : point de symbolisme, point de description, point de pathos, mais une joie claire du son, une vérité d'accent, une simplicité succulente où

les mélodies ancestrales se parent d'une harmonie dont le tour original et profond ravit et émeut à la fois. C'est le chant d'un musicien qui ne chante que selon son cœur, qui connaît ce rare privilège de rester fidèle à soi-même et conforme à sa nature, et qui méprise les certificats de carrefours délivrés par l'astuce des publicités savantes. Ces yeux clairs de philosophe, qui a médité et qui médite encore Spinoza, reflètent la sagesse et la probité de l'artiste soumis à sa tâche.

Fais ce que tu fais. C'est ainsi qu'il entre de plain-pied dans le chœur classique, qu'il y tient sa partie, volontairement discrète, mais choisie, et que sa musique sait gagner les âmes dignes d'en partager la grave douceur.

PAUL DUPIN

PAUL DUPIN

Le mythe de la création collective a la vie dure. Il est encore des rêveurs pour croire que les chansons populaires naissent on ne sait comment, d'une poussée unanime et impersonnelle, comme issues d'une âme populaire qui n'aurait même pas besoin d'incarnation. Ce surnaturel poétique a de quoi plaire, plutôt que l'humble vérité, qui est que l'œuvre d'art populaire n'est que l'œuvre d'art d'un anonyme. Mais, toujours conçue par un créateur déterminé, elle répond à un sentiment de la collectivité qui s'en empare et qui l'adapte à ses individuelles fantaisies en variantes ininterrompues. Carl Spitteler, en ses *Riantes Vérités*, rapporte avoir

entendu une bande de bohémiens présenter comme une antique mélodie bohémienne la première phrase de la *Pathétique*. Comme ce fragment de sonate, comme tant de poésies, que les habiles seuls rapportent à Gœthe, Mœrike ou Heine, la musique de Paul Dupin connaîtra cette suprême gloire de l'anonymat, parce qu'elle retrouve sans effort le ton populaire et la nature vivante et vraie; la marche de la *Symphonie Populaire*, le « retour à Dinant » et la mélancolique mais allègre cantilène :

Sur les bêtes, sur les choses,
Lorsque sonne l'Angélus,

sont marqués pour ce destin choisi.

Cheminot comme Léon Bloy, voilà trente ans que Dupin s'évada de la géhenne à l'appel d'une irrésistible musique dont le flot sans cesse renouvelé ne craignait pas de submerger la prudente civilisation musicale. Et seul, et sans guide, il n'était soutenu que par la fièvre d'une inspiration inépuisable, qui lui dicta ses mélodies, et ses quatuors sur *Jean-Christophe*, et ce chef-d'œuvre achevé de tendresse attristée qu'est la *Ballade de l'oncle Gottfried*, et les Sonates, et l'opéra *Marcelle* qui n'a jamais vu le jour, et l'innombrable série de *Canons* qui forment un « journal intime » sonore unique dans la littérature musicale.

Dupin est l'âme même d'un peuple qui chante et qui se raconte en chantant. Volontiers il appuie, il répète, simple et obsédant comme le réel. On dirait qu'il découvre tous les jours en soi un nouveau monde. Toute sa vie, les moindres circonstances d'une existence tourmentée où l'âme peu à peu se fait à la ressemblance des malheurs qui la frappent, toutes les peines et toutes les joies, elles passent dans cette musique en confessions brûlantes, prolixes et d'un caractère si privé parfois qu'on ne les saurait toujours entendre.

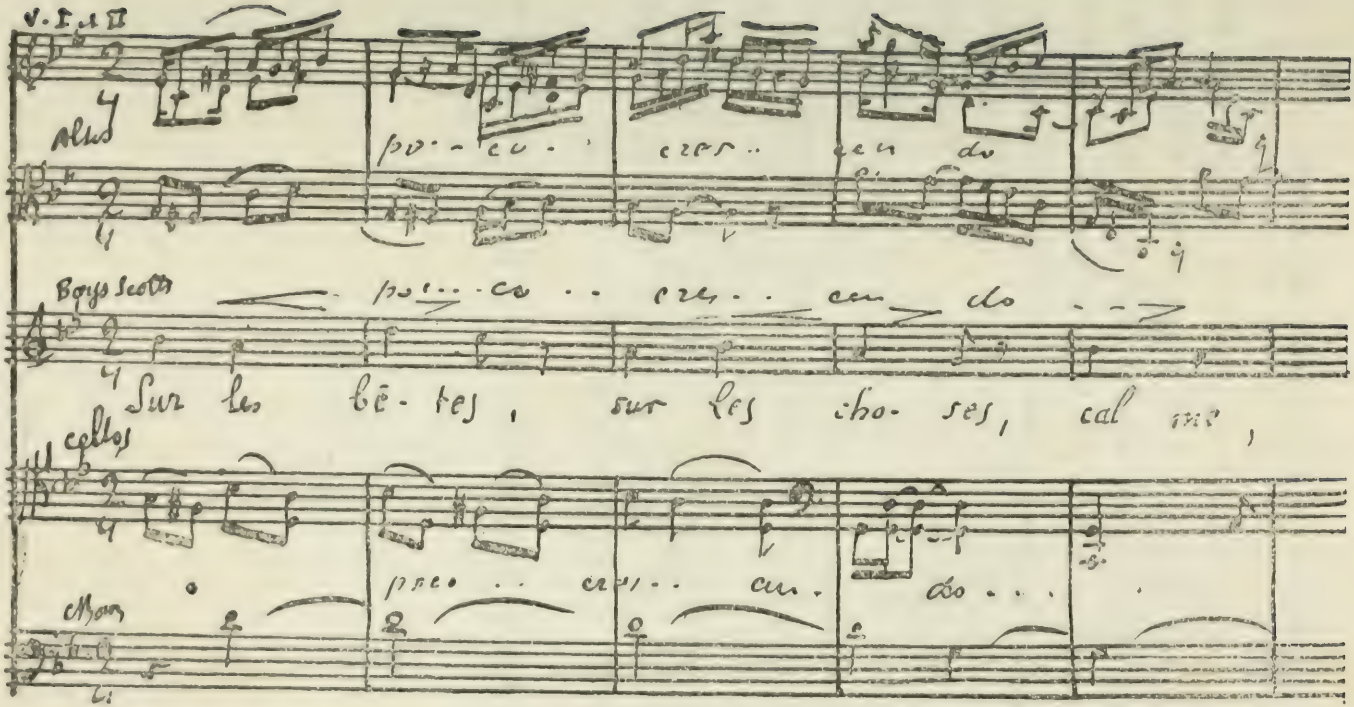
Qu'est-ce que vous voulez, dit Dupin, en fourrageant dans sa barbe rousse. *Je suis comme ça. Si ça me dégoûte, je dis que ça me dégoûte. Si c'est beau, je dis que c'est beau. Ils ne peuvent pas comprendre ça. Enfin la sincérité, bon Dieu, est-ce que ça n'est pas le premier devoir? Est-ce que je peux écrire quelque chose quand je ne suis pas ému? Alors tout vient d'un coup, les paroles, la musique, tout, et ça sort, et ça court! C'est comme ça que j'ai composé mes* Canons. *Un ami me montre des vues du Japon. Oh ça, c'est épatant! Alors voilà que ça bouillonne; alors voilà que j'écris un voyage au Japon, en* Canons. *Une autre fois, c'était à la campagne, je manque écraser un crapaud, un pauvre malheureux crapaud. Ça me fiche un coup; je rentre chez moi, et crac voilà un* Canon, *et puis un autre, et comme ça jus-*

qu'à quarante. Et voilà qu'ils ne sont pas plus tôt écrits que ma fille en chante un; alors, moi je suis, et Mme S. qui était avec nous prend la troisième voix; on nous entendait de la rue. Pauvre crapaud, va!

Il s'arrête un moment, met sa tête entre ses mains, et comme résonne au piano un fragment de sa *Symphonie Populaire*, l'œil gris s'anime d'une lumineuse douceur sous la broussaille du sourcil.

Dupin n'est pas une figure de notre temps; il s'est trompé de siècle. Dans la musique contemporaine, il reste solitaire et méconnu. Par sa ferveur convaincue, par sa fraîcheur populaire, par la luxuriance obstinée de sa tâche musicale, il rejoint un passé presque médiéval. Aussi ne me suis-je point étonné, feuilletant un petit ouvrage de texte ancien et de pensée jeune, d'y découvrir, fort exactement définies, l'indépendance et la probité farouches de cette âme exquise:

Encore que je me reconnaisse extrêmement sujet à faillir, et que je ne me fie quasi jamais aux premières pensées qui me viennent, toutefois l'expérience que j'ai des objections qu'on me peut faire m'empêche d'en espérer aucun profit; car j'ai déja souvent éprouvé les jugements tant de ceux que j'ai tenus pour mes amis que de quelques autres à qui je pensais être indifférent, et même aussi de quelques-uns dont je savais que la malignité



Symphonie Populaire Paul Dupin 1916 1921

et l'envie tâcheraient assez à découvrir ce que l'affection cacherait à mes amis; mais il est rarement arrivé qu'on m'ait objecté quelque chose que je n'eusse point du tout prévue, si ce n'est qu'elle fût fort éloignée de mon sujet, en sorte que je n'ai quasi jamais rencontré aucun censeur de mes opinions qui ne me semblât ou moins rigoureux ou moins équitable que moi-même. Et je n'ai jamais remarqué non plus que, par le moyen des disputes qui se pratiquent dans les écoles, on ait découvert aucune vérité qu'on ignorât auparavant; car pendant que chacun tâche de vaincre, on s'exerce bien plus à faire valoir la vraisemblance qu'à peser les raisons de part et d'autre; et ceux qui ont été longtemps bons avocats ne sont pas pour cela par après meilleurs juges.

Seul Dupin peut aujourd'hui dire jusqu'où Descartes a raison.

HENRI RABAUD

HENRI RABAUD

S'il est des musiciens plus brillants, il en est peu en qui s'affirment avec plus de bonheur nos deux meilleures qualités : l'intelligence et la souplesse.

Ce qu'un Français qui aime la tradition de notre culture demande à l'art, c'est, avant tout, une méthode. Et la méthode de notre intelligence, c'est celle qui coïncide avec la suprême règle artistique : la subordination des éléments à l'ensemble, l'obédience du détail à l'idée directrice. D'autres peuples et d'autres esprits trouvent leur joie et leur idéal dans la jouissance des sensations juxtaposées et confondues, dans une mosaïque dont la diversité est le gage de la valeur,

Henri Rabaud a consenti que son patrimoine de sensations fût enrichi; il l'a désiré même, mais à l'expresse condition que cet enrichissement s'accomplît dans des limites fermement tracées.

Cette permanence du sentiment de la mesure et de la convenance, en s'alliant à la vivacité de l'imagination, à l'agilité de l'esprit et à la fraîcheur de la sensation, assure à Henri Rabaud, dans la musique contemporaine, la place qu'occupait « l'honnête homme » dans la société du dix-septième siècle : un esprit aiguisé, énergique sans raideur, hardi sans forfanterie, merveilleusement équilibré et assez assuré de sa propre force pour s'abandonner à toutes les curiosités.

Fils de violoncelliste, prix de Rome en 1894 et élève de Massenet, il avait trois excuses pour sombrer dans le pathétique onctueux. Mais son tempérament mâle et rassis l'a préservé, dès l'abord, des embûches où s'abîma son maître. La plus populaire de ses œuvres, la *Procession nocturne*, ce poème symphonique qui fit connaître le jeune compositeur en 1899 (il avait vingt-six ans), est d'une structure nette et solide. Il illustre un épisode célèbre du *Faust* de Lenau, épisode fantastique à la fois et religieux. Si l'on s'attache à rechercher dans la musique cette teinte de fantasmagorie et de religiosité, on ne l'y trouve guère : il eût fallu à l'auteur

le double de son âge pour y atteindre. Mais c'est la fermeté de la facture et la puissance de la touche musicale qui intéressent et qui ont assuré à cette œuvre, manquée comme musique à programme, une vie intense.

Une certaine force éloquente est bien dans notre caractère. Ce n'est pas la moindre originalité de Henri Rabaud que de l'avoir développée, alors que d'autres musiciens de son âge s'ingéniaient à restreindre et à morceler cet élan naturel. Et il est bien vrai qu'à se laisser porter à ces hauteurs, on risque des chutes plus profondes; mais les belles pages n'en sont que d'un prix plus rare.

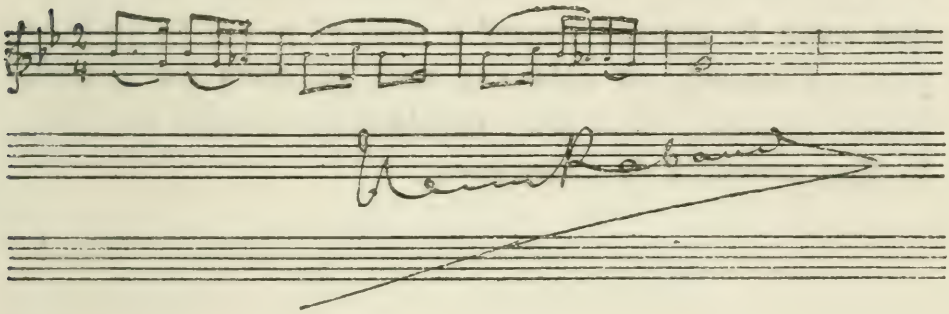
Dans l'oratorio *Job*, il est des passages qui approchent de la grandeur. On en trouve davantage encore dans la *Fille de Roland*. Il est remarquable qu'autour de cette pièce dérisoire du regrettable Henri de Bornier le musicien ait trouvé des traits qui en transfigurent le patriotisme théâtral. Le thème fugué de l'introduction est l'ossature du développement symphonique où viennent s'insérer sans contrainte les larges mailles sonores qui enchaînent les remords du traître Ganelon, et les archaïsmes discrets de la Chanson des Épées. Dans les *Symphonies*, et principalement dans la deuxième, un souffle puissant circule sans faiblesse autour des thèmes fermement exposés, qui figurent les assises de l'œuvre entière.

Stendhal a écrit, dans une note marginale de la première édition de la *Chartreuse* : « *Ce sera la noblesse de leur style qui, dans quarante ans, rendra illisibles nos écrivains de 1840.* » Cette noblesse ne met pas moins en danger la musique que les lettres. Ceux qui la veulent à tout prix éviter tombent fréquemment dans l'erreur que Camille Mauclair a dénommée *l'esthétique du souffle court*. Nulle esthétique n'est plus étrangère à Henri Rabaud que celle-là : il voit grand, il pense grand. Mais rare est chez lui cette fausse noblesse, rançon de l'éloquence. A peine citerait-on le *Quatuor à cordes*. Sa souplesse le sauve et le tire de l'ornière d'où plus d'un élève de Massenet n'a pu se désengluer.

La première Bucolique de Virgile lui a inspiré une pièce symphonique, *Eglogue*, aux contours délicats, à laquelle il faut joindre un *Divertissement sur des airs russes*, aussi aisé et fin que ses subtiles *Mélodies* sur des poèmes de Rivoire, de Fernand Gregh et d'André Spire.

L'abondante vitalité de cet esprit ouvert l'a conduit à un renouvellement singulier dans *Marouf, savetier du Caire*. La musique de cette pièce, jouée à l'Opéra-Comique en 1914, a été écrite sur un poème tiré par Lucien Népoty des *Mille et une nuits*. La verve, le mouvement, la couleur sont venus animer le souffle musical

toujours égal à lui-même. Toutes les hardiesses de l'école moderne, Henri Rabaud, qui n'est d'aucune école, les a utilisées et vivifiées; tous les exotismes orientaux, il les a parés de la plus séduisante fantaisie. C'est un tableau riche, vivant, fiévreux, qui semble



n'avoir plus guère de points de contact avec les œuvres antérieures.

Mais, sous la diversité prestigieuse, l'intelligence reste une et, par delà le chatoiement des nouveautés harmoniques, on retrouve, comme dans la *Fille de Roland,* comme dans la *Procession nocturne,* comme dans la *Seconde symphonie,* l'âme du compositeur, avec sa clarté et sa force tranquille.

Quel mauvais service ne nous a-t-on pas rendu à nous répéter sans cesse que notre génie est dans l'ironie, dans le trait spirituel, dans le pittoresque. On a confondu l'accident et l'essence : ce qui n'était qu'ac-

cident au dix-septième siècle est devenu essence au dix-huitième; depuis lors, nous sommes gâtés. Nous sommes spirituels, nous sommes gracieux, nous sommes fins. Mais nous valons, par grâce, mieux que cela. D'abord, sommes-nous si spirituels qu'on le dit? Cela est douteux : car nous serions intolérables. Mais que nous le soyons *quand il faut* et *pas plus qu'il ne faut* : d'accord, et cela est vrai et dans les règles. Henri Rabaud, sans faux semblants, illustre ce trait, le plus précieux de notre race.

ARTHUR HONEGGER

ARTHUR HONEGGER

Il est juste, il est bon, il est inévitable que les jeunes musiciens qui ont pleinement conscience de leur valeur et des réelles fins de l'art soient contraints d'abandonner les positions acquises et de partir seuls, à la découverte. Et comme nous sommes heureux alors de prendre, grâce à eux, un rude et nouveau contact avec les formes de la musique! Barbarie, dit-on. Mais leur barbarie, comme celle des poètes novateurs, nous préserve de l'encyclopédie et des formules mortes. Répétons-le après Charles-Louis Philippe, après Georges Duhamel : maintenant il nous faut des barbares.

Dans une préface écrite en 1912 pour une *Anthologie des Poètes nouveaux*, M. Gustave Lanson disait :

L'essai des voies nouvelles n'est pas moins intéressant parfois que la réussite dans les genres réguliers. Ces jeunes gens-ci jouent la difficulté. Ils se privent, pour la plupart, des soutiens de la technique commune, du concours des formes traditionnelles d'expression qui éveillent en nous infailliblement de multiples échos. Il leur faut beaucoup de talent pour n'arriver par chance qu'à se casser le cou. Leurs expériences sont infiniment curieuses. C'est par eux que se fait à chaque instant la distinction du possible et de l'impossible et que se marquent pour les générations présentes les frontières de l'art.

Parmi les voies qui s'ouvrent à de jeunes talents, il en est de si rebattues, et défoncées, qu'à s'y engager on abdique l'espoir d'en jamais sortir : tel eût peut-être découvert un monde nouveau, qui s'est enlisé dans la symphonie classique. D'autres voies, un peu moins fatiguées, comme celle du poème symphonique à programme, n'ont pas leur soubassement mieux assis. D'autres encore, plus neuves, comme le debussysme, sont encombrées d'une telle cohue que le voyageur des sons n'y peut que piétiner, quand il n'est pas

obligé de rebrousser chemin. S'il a quelque sentiment de sa personnalité, au premier carrefour il s'évade. Et c'est alors la lande inculte, sans routes, sans abris, peuplée de formes peut-être illusoires et de lointains feux follets.

Cette lande, Arthur Honegger la défriche, seul, jeune, et grand.

Je ne sais quel moraliste remarque qu'*il est si difficile, si pénible, si coûteux de vouloir, que le spectacle seul d'une volonté qui se déploie sous sa loi a toujours quelque chose qui impose.*

Là est la puissance d'Honegger.

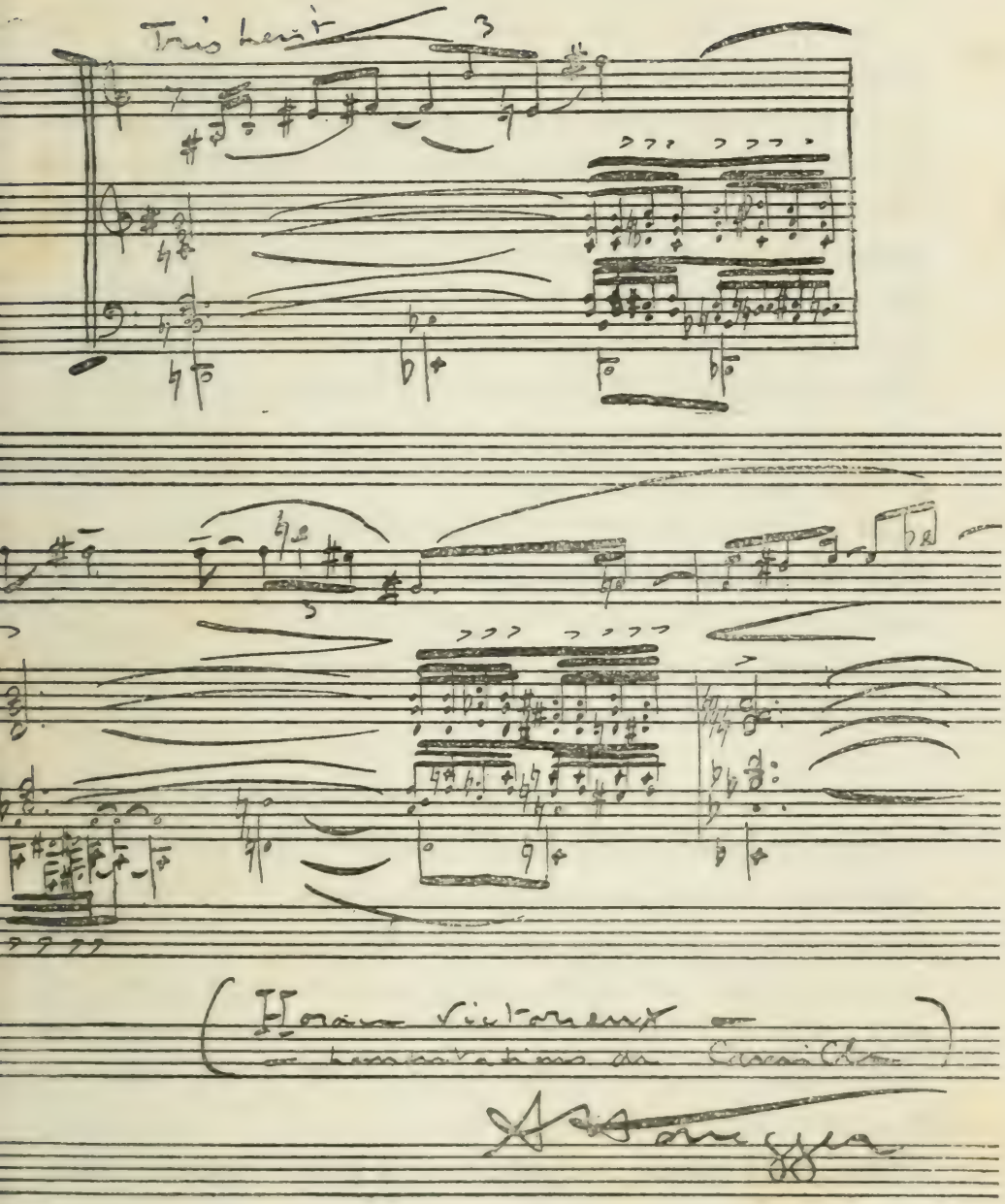
Honegger a la volonté, une volonté inébranlable et sûre, inattendue en ce temps, et qui commande le respect, au milieu de ces esthétiques de music-hall dont le *Coq,* petite revue tirée sur papier d'affiche, donne la substance, en célébrant la musique des trapèzes et des cocktails. N'y aurait-il donc plus rien qui passionnât l'existence des jeunes musiciens ? ni amour, ni haine, qui donnent colère, transe ou plaisir ? qui fassent vivre enfin ? Le *Coq* dit non ; mais Honegger dit oui.

Honegger est lent : il n'a pas tenté d'atteindre d'un seul coup à cette nouveauté dont ses camarades de hasard se crurent, à peine nés, les trop heureux

possesseurs. Ses premières œuvres n'étaient point originales : lot ordinaire des novateurs qui, pour prendre élan, s'appuient sur le passé avec plus de force. Son *Dit des Jeux du monde*, qui évoque l'homme face à la mer, et son *Chant de Nigamon*, avaient puissance et grandeur; mais n'était-ce point cette grandeur et cette puissance apprises chez Strauss et chez Wagner ?

Ce penchant pour deux maîtrises où se retrouvait la sienne, Honegger, né au Havre de parents suisses, l'a dû vaincre avec cette gravité obstinée de très jeune homme dont la création n'est que lutte et dont les victoires ne sont pas celles d'une virtuosité cavalière. Car il est grave, et profondément. Il apporte à l'étude des nouveaux problèmes harmoniques un sérieux inquiet et complexe qu'affectent d'ignorer ses compagnons. Ses gaietés sont méditatives : on imagine, à son regard sombre, qu'il croit à la perversité de la nature humaine. C'est pourquoi ce pessimiste est aussi le seul lyrique sensible et vrai de la jeune musique : et l'on a pu, dès son audition première, qualifier de chef-d'œuvre, et presque sans hyperbole, la *Pastorale d'Été*.

Chef-d'œuvre au sens absolu comme au sens dérivé de l'expression, — ainsi s'exprime M. Roland-Manuel. *Ce*



Très lent

(Hosan victorieux —
— lamentations du Carmiche)

A. Honegger

poème orchestral est « classique » par l'indissolubilité de la forme et du fond, par la subordination de la sensibilité à l'intelligence. On sent dès l'abord qu'aucune considération pittoresque ou sentimentale ne hâtera ni n'alentira la course légère d'une telle musique. Honegger tend uniquement à toucher avec précision le but qu'il s'est assigné, sans pactiser jamais avec lui-même. Mais tant de sévérité n'étouffe pas ici la voix fraîche de la jeunesse, et si c'est avec sérieux, c'est avec une tendre ferveur aussi que le musicien de Sainte-Alméenne *a « embrassé l'aube d'été ». Cette* Pastorale *est tout émotion sereine et contenue, tout « ordre et beauté ». Ni pureté ni fadeur; aucun « travail » thématique apparent. L'orchestre, à la simplicité d'un Mozart, unit la netteté incisive d'un Stravinski.*

Par le privilège des natures heureuses et douées, Honegger, avec le lyrisme, connaît l'éloquence, une éloquence née d'une ardeur contenue, d'une sensibilité brûlante et cachée qui déborde, une éloquence au flot mouvant, comme le principe harmonique sur quoi elle se fonde : l'accord de septième est sa source, en sorte que l'accord parfait n'apparaît point dans ce fleuve comme une digue qui contient et rassemble l'élan, mais comme un palier où la pente nouvelle vers une impérieuse dominante est déjà esquissée. Harmo-

nie agissante et, pour parler comme Nietzsche, toujours « en devenir », docile instrument d'un contrepoint sous qui nulle partie ne reste jamais en repos. Dynamisme constant qui s'accorde avec le goût du compositeur pour le jeu des muscles en lutte et des poings opposés dont le reflet fidèle s'inscrit en la suite symphonique d'*Horace victorieux*.

Et dès à présent sa maîtrise assurée et multiple (car Honegger, le musicien de l'austère et noble sonate pour alto, n'a-t-il pas, avec plus de naturel que tel autre qui fait profession d'ironie et de légèreté, connu la grâce souriante en son petit ballet *Vérité? Mensonge?* et l'humour incisif, dans la marche funèbre des *Mariés de la Tour Eiffel?*), dès à présent sa maîtrise nous enseigne combien il est mesquin de ne chercher les sommets de l'art sonore que dans les œuvres d'un passé somnolent et de considérer toute autre musique comme le versant qui mène à ces cimes ou qui en descend.

Vers la fin du dix-huitième siècle, le Père Amiot jouait à des Chinois, comme il est rapporté aux *Mémoires concernant l'histoire, les sciences et les arts de la Chine,* des airs de Rameau, dans le dessein d'observer l'impression que ferait sur eux cette musique. Et cette musique n'en faisait point; mais les Chinois ne con-

clurent pas qu'elle fût détestable. S'ils ont la même sagesse, nos Chinois d'Europe, ayant entendu *Horace*, diront qu'ils ne comprennent point, mais qu'ils ne désespèrent pas de comprendre. Et les plus avisés pressentiront peut-être qu'en ce pionnier s'éveille, comme en ce héros du *Printemps* de Chennevière, *un petit roi du futur*.

DARIUS MILHAUD

DARIUS MILHAUD

Son exubérance volontiers brutale a su exaspérer des censeurs sans patience. Parce qu'il a mis en musique des prospectus de machines agricoles, parce qu'il a écrit la partition en coq-à-l'âne du *Bœuf sur le Toit*, d'aucuns, sans plus attendre ou sans vouloir se souvenir, ont porté sur son œuvre déjà considérable un jugement définitif qui la condamne tout entière comme « indécente ».

Il aime le bruit, et s'y complaît au delà d'une honnête discrétion. Mais ce n'est que rarement, par jeu d'enfant terrible. Sous des dehors échevelés, il cache une ardeur de recherche, un tempérament de cons-

tructeur, et la prudence du calcul. C'est ainsi que l'amour du bruit l'a conduit à découvrir et à utiliser des formules nouvelles qui enrichissent l'orchestration. Henry Prunières a excellemment noté ce trait : *Tandis que l'acteur déclame, la batterie* (*où sont groupés dix-sept instruments à percussion divers*) *marque un certain nombre de rythmes qui s'entremêlent, se contrarient, se superposent, formant une trame sonore à la fois confuse et distincte, que brodent les voix des choristes susurrant ou clamant des sons inarticulés... Il ne s'est d'ailleurs servi que des instruments à percussion énumérés par Berlioz dans son* Traité d'orchestration, *depuis les classiques timbales jusqu'aux crotales, castagnettes de fer, fouet, etc., et n'a pas songé à utiliser les appareils* bruiteurs *chers aux futuristes.* Et ce procédé, assurément fécond, Milhaud, après l'avoir employé dans les *Choéphores,* l'a perfectionné dans un ballet, *L'Homme et son désir* (scénario de Paul Claudel), où la musique, durant des épisodes entiers, est rythmée par les dix-huit instruments à percussion de la batterie. De même encore, dans la farce *L'Ours et la Lune* (de Claudel aussi) on trouve un trio de l'Ours, de la Lune et du Chœur, rythmé pour trois voix qui déclament, chacune sur un air différent, avec l'accompagnement d'un tambour.

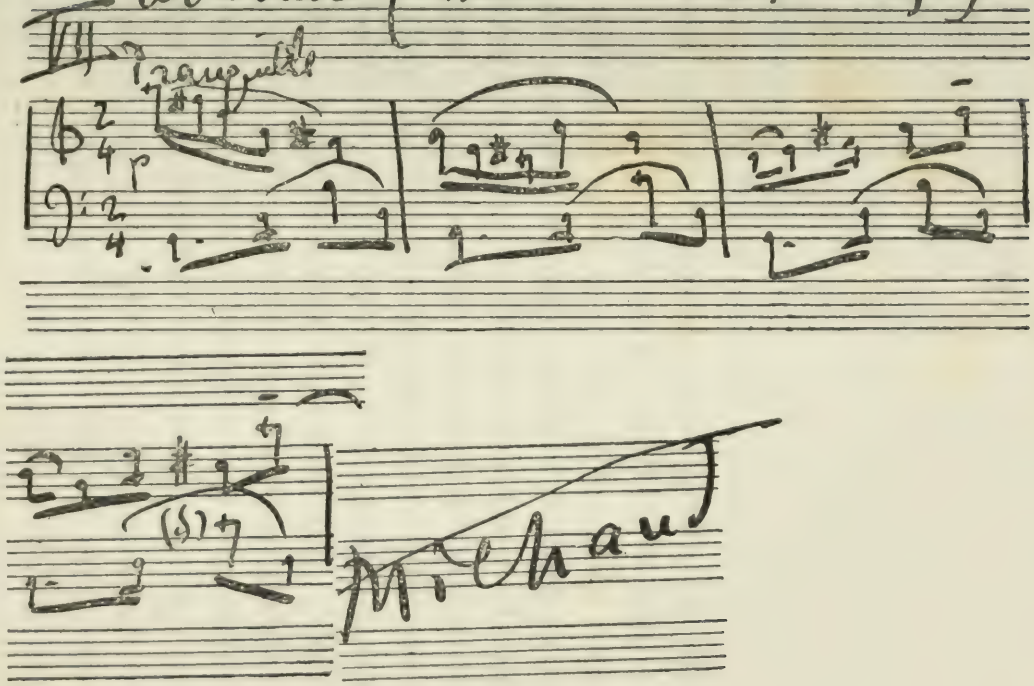
C'est là un des aspects de sa verve. Cette verve drue

a des écarts qui choquent; mais si, d'aventure, elle rencontre un sujet qui réponde à son intime nature, elle n'approche pas loin du chef-d'œuvre. Milhaud s'est fait le traducteur ordinaire de Claudel, et si parfois trébuche sa musique quand elle tâche à s'accorder au pur lyrisme, elle brille soudain des mêmes éclairs d'ironie puissante que ceux dont s'illumine l'auteur du *Père humilié*. — Il est constant que Paul Claudel ne cesse de se préoccuper du problème de la musique. Dans son *Art poétique*, au chapitre *de la connaissance du monde et de soi-même*, il recourt à la gamme pour montrer que le « mouvement » est le principe de l'univers (p. 74) et note l'analogie du mouvement de la vie et du mouvement sonore. *Ce train de la vie, il est loisible à l'homme d'en créer l'image sonore, et telle est l'origine de la musique et du langage* (p. 111). Aussi Georges Duhamel est-il dans le vrai quand, pour juger le lyrisme du poète, il se place sur le plan musical (dans son livre *Paul Claudel*), ce que son contradicteur, de Tonguédec, dans *L'Œuvre de P. Claudel*, qualifie, à tort, de « bien imprudent ». On méditera aussi cette comparaison signifiante tirée d'un autre ouvrage de Claudel : « Celui-là qui, comme un parfait magicien, garde le sentiment toujours présent de ce concert aux innombrables instruments où il a sans cesse des surprises toujours renouvelées, à

suivre ou à inventer sa partie, est ce qu'on appelle un homme *juste*, ce qui est infiniment plus qu'un surhomme. Il est *juste*, comme tout le cœur éprouve qu'une note, qu'une phrase musicale est juste, qu'elle advient saintement à cette place où on l'attendait. Il l'est parce qu'il a entendu ce conseil des Écritures : *Ne impedias musicam !* N'empêchez pas la musique ! »

Or, dans l'humoristique *Protée*, ce *Protée* qui révèle mieux, peut-être, le vrai Claudel que *Tête d'or* ou *la Jeune fille violaine*, le goût de Milhaud pour la musique violente et crue, colorée et trépidante, a trouvé un substantiel aliment. Claudel a pris soin de noter fort exactement la musique qu'il rêvait pour son aristophanesque bouffonnerie. Il prescrit un « chœur polyphonique » des Satyres, une musique de Nouveau-Cirque pour la scène du Repas des Phoques au premier acte. Le second acte s'ouvre sur une *Bacchanale nocturne;* le Satyre-major bat la mesure et dit : *S'il s'agissait de faire du bruit, nous n'aurions pas besoin de musique. C'est le silence qu'il s'agit de faire entendre.* Ici, note Claudel, l'orchestre joue à vide, les violons retournés, les cymbales disjointes, les cuivres bouchés. *Très bien,* reprend le Satyre-major. *Vous m'avez compris. Voilà la musique comme je l'aime.* Et quand il s'écrie : *La Nuit est aux Dieux*, on entend des coups très doucement frappés sur la grosse caisse.

Corcovado (extrait de Saudade do Brazil).



Le chœur final et magistralement grotesque des matelots, chanté par les Satyres, clôt cette œuvre de fantaisie et de santé. Là, Milhaud est chez lui. Sa truculence ironique a un objet précis autour duquel elle s'agglomère, en mimant les sursauts d'un joyeux compère qui pouffe. La musique, tumultueuse, écrite en suite symphonique pour ce drame comique, possède une richesse, une vigueur, une concision et une solidité qu'explique la concordance du sujet et de l'âme qui s'est divertie à la traduire en sons.

Mais cette âme, après la verve hilare, connaît aussi la puissance. Darius Milhaud est un sanguin, un violent. Si son humeur s'ébroue en des œuvres cocasses, d'autres fois elle se déchaîne. Ceux qui ne l'ont jugé que sur de futiles incartades ont oublié qu'il avait écrit *les Choéphores*, et l'on peut compter les musiciens de ce temps qui eussent, sans faiblesse, affronté pareille épreuve. L'âpreté sauvage de la tragédie d'Eschyle, adaptée par Claudel pour le théâtre d'Orange, a trouvé dans l'âme de Milhaud une splendide résonance. Sa musique a su y exprimer la frénésie du meurtre vengeur, l'horreur sacrée devant les présages funestes, la violence de l'expiation sanglante. « Depuis le *Psaume* de Florent Schmitt, remarque encore Henry Prunières, on n'avait plus eu l'occasion d'entendre une œuvre française d'égale puissance. » Humour frénéti-

que du finale de *Protée* ou fureur tragique du chœur des *Choéphores,* c'est la même voix forte qui soulève les sons, c'est la voix des violents qui seuls transforment et qui seuls créent. Et c'est cette voix qui animera les *Euménides* auxquelles, depuis cinq années déjà, travaille Milhaud et qui, de son aveu, exigeront peut-être cinq années encore pour apparaître dans toute leur splendeur frénétique.

Et cette voix a cette vertu, encore, d'être toute musicale. Si Milhaud n'écrit guère qu'à l'occasion d'œuvres littéraires (et Claudel en canalisant ce torrent sonore lui a rendu le plus signalé service), sa musique reste pourtant pure musique. Elle est à cent lieues de ces musiques à programme, où l'intention intellectuelle est le seul prétexte des sons. Un texte, une vision, chez Milhaud, la suggèrent; mais, aussitôt née, elle vit de sa vie indépendante. Point n'est besoin d'exégèse pour en rendre compte. Les *Quatuors* de Milhaud sont des extraits de musique pure. Leurs mouvements divers ne relèvent que de la sensation et du sentiment. Celui qui fut composé en 1912 a quatre parties dont la première ne veut être que *rythmique,* la seconde *intime et contenue,* la troisième *grave et soutenue,* la dernière *vive et très rythmée.* Comme on demandait à l'auteur d'en expliquer le sens intime, il répondit que ce quatuor n'en avait pas; et comme l'on insistait : « Il suffira

de savoir, dit-il brièvement, que l'œuvre fut écrite dans la campagne d'Aix et dédiée à la mémoire de Cézanne. »

Les *Mélodies,* innombrables et de qualité fort inégale, gardent toutes à l'égard du texte la même autonomie. Les *Child Poems*, conçus en « enfantines », les vigoureux *Poèmes juifs*, les divertissantes *Soirées de Pétrograd* ont une musique qui plane au-dessus des paroles sans les étreindre et sans les étouffer.

Je ne dirai pas qu'on ne se prenne point parfois à regretter cette étonnante facilité qui échut à Darius Milhaud en partage. Cette abondance ne va pas sans bourre; et ce loup, peut-être, ce loup est un berger. Mais comment ne point se plaire au jeu prodigieux de sa dialectique? Même en ses moments de lassitude, elle ne laisse pas reposer l'auditeur; elle l'attaque; elle le harcèle; elle redouble ses coups; elle ne lui permet pas un instant de fermer l'oreille; elle prodigue, en brassées, les timbres et les notes. Et c'est toujours un beau spectacle que celui d'une eau courante.

ÉRIK SATIE

ÉRIK SATIE

(D'après le tableau de Picasso. Galerie Rosemberg.)

Les gens peu cultivés sont en général enclins à ne voir dans la musique que de la douleur ou de la joie; mais ils sont incapables d'y discerner les nuances plus délicates de l'émotion.

(Schumann.)

Personne n'a jamais donné de l'humour une définition satisfaisante. Mais il n'est point nécessaire de définir : il suffit de constater, et les aspects de l'humour, en musique, sont innombrables.

Presque toujours les moyens qu'emploie la musique pour faire sourire sont de nature intellectuelle. La seule audition ne suffit pas : l'esprit est

tenu d'interpréter. Ainsi, dans tel chœur de Josquin des Prés, un *ré* unique, prolongé pendant quinze mesures, est comique, parce qu'il représente la partie de baryton chantée par Louis XII, lequel était bien incapable d'émettre deux notes justes d'affilée. Chez Jomelli, la répétition d'une même note devient, elle aussi, comique, parce qu'elle imite et raille le chant monotone des capucins.

Le canon et la fugue n'ont pas manqué de prêter le flanc à la farce : la querelle de Kirnberger et de Marpurg se termina à grands renforts de ces canons inoffensifs dont Mozart et Beethoven égayaient leurs lettres familières; et la fugue, cette pauvresse maigre dont Shakespeare fait des gorges chaudes dans *Comme il vous plaira*, la fugue comique foisonne, soit que, dans la *Damnation de Faust*, elle bafoue les grâces séniles des grimauds de l'École, soit que, dans les symphonies à programme de Richard Strauss, elle personnifie, en la ridiculisant, la routine des musicastres.

Une autre forme de l'humour, surtout chez les classiques, c'est la feinte maladresse. C'est pourquoi l'on sourit aux tonalités fausses, superposées à dessein, dans le *Musikalischer Spass*, de Mozart, dans le *Rondo*, de Weber (op. 30. n° 5), ou à ce passage du scherzo de la *Pastorale* qui imite l'orchestre balourd des villageois.

Le sourire naît encore de l'effet inattendu et cocasse. Ce qui a le moins vieilli dans Haydn, c'est ce genre d'esprit si délié, au demeurant, qu'il risque de ne pas être aperçu : Haydn se plaît parfois, comme dans son *Quatuor en mi bémol*, à ne pas terminer un développement prévu, attendu, annoncé. Inversement, Beethoven accueille un thème populaire au moment même où l'on y songe le moins : tel le refrain *Ich bin liederlich*, dans la *Sonate* pour piano (op. 110).

Analogue dans ses effets est la disproportion, pour la musique chantée, entre le texte et la matière sonore. Et l'on voit un Moritz Kaessmayer mettre en musique les annonces de journaux les plus saugrenues; en quoi il n'a rien inventé, car, comme l'on reprochait à Rameau d'avoir accepté des livrets indignes de son génie, ce plaisant Bourguignon répondit qu'il eût tout aussi bien mis en musique la *Gazette de Hollande*. Et sans doute Darius Milhaud, quand il musiqua ses prospectus de machines agricoles, ignorait-il qu'il avait eu en 1845 un précurseur, le bon Toulousain Foutou, qui composa un *Essai de choral sur les bienfaits de l'agriculture*, où sont chantées, en *larghetto* et dans le plus strict des modes grégoriens, les louanges des engrais animaux :

Vous remarquerez qu'une charrette à fumier
que d'un mètre cube (ne) doit être chargée

mais de fumier bien fermenté,
et en partie décomposé,
ce fumier doit aussi peser
de sept à huit cents kilos à peu près.
Il faut aussi remarquer
que le bœuf ne produit jamais de si bon fumier
que le baudet, le cheval et le mulet,
mais la chèvre et le mouton sont estimés
pour faire de meilleur fumier
que les trois derniers mentionnés (bis, *et point d'orgue*).

C'est là un genre d'esprit qui fleurit souvent aux époques plus intellectuelles que sensibles : l'on rapporte que de la Borde, valet de chambre de Louis XIV, accommoda, pour chant et orchestre, le texte d'un privilège accordé par le roi à Mondonville.

Les timbres et les rythmes sont une nouvelle source de drôleries. Le début du finale de l'*Héroïque*, avec ses pizzicati de cordes et les bois hoquetant à leur poursuite, est, si l'on y prend garde, une merveille du genre. Vincent d'Indy fait commenter par le basson nasillard, dans *le Camp de Wallenstein*, le prêche du capucin. Chabrier, dans le *Roi malgré lui*, Ravel, dans l'*Heure espagnole*, ont répandu à profusion cet humour aigu et fin. Il est même arrivé parfois que le simple

À la Mémoire de Claude Debussy

En souvenir d'une admirative & douce amitié de trente ans.

Erik Satie

Déclamé

mf

Que me font ces val_lons, ces palais, ces chaumiè_res, Vains ob_jets dont pour

Lent.

mf

piano fût chargé de remplir ces desseins humoristiques : Alessandro Poglietti a composé, en 1677, une *Aria allemagna con alcuni variazioni,* où l'on entend, après un thème germanique, une série de variations dont la première, bohémienne, imite la cornemuse; la seconde, hollandaise, le flageolet; la troisième, bavaroise, le chalumeau; et la quatrième, hongroise, le violon.

Il est aussi des variétés d'humour involontaire, fruits d'une candide ignorance. Certaines messes en témoignent, composées par des musiciens plus pieux que familiers avec le rudiment : dans l'une d'elles, Henri Plantade a composé l'*Agnus Dei* en style mièvre et fleuri de bergerie galante, parce qu'il y est, de toute évidence, question d'un agneau.

Toutes ces formes de l'humour, Érik Satie les a connues et employées. On mène grand bruit, à l'heure présente, autour de sa personnalité qui, pour beaucoup, est une découverte, encore que ses débuts remontent à 1885. Mais les musiciens n'ignorent point l'importance capitale des œuvres de cette époque : telles les *Gymnopédies,* où toute l'évolution de la musique contemporaine est en germe. En ce temps-là aussi, Érik Satie était mage, rivalisait avec le Sâr Péladan et fondait une nouvelle religion dans un placard. Ses manifestes,

calligraphiés à l'encre rouge, s'ornaient de paraphes qui le proclamaient « l'Épée bouillante et la Fermeture ».

Les manifestes sont la forme d'expression des sensibilités cachées. C'est pourquoi Érik Satie, qui est le plus doux des hommes, aima de présenter telle de ses œuvres avec cette injonction péremptoire :

Ceux qui ne comprendront pas sont priés par moi d'observer le plus respectueux silence et de faire montre d'une attitude toute de soumission, toute d'infériorité.

D'aucuns s'en offusquent. D'autres sont subjugués. Des partis se forment et s'affrontent. Est-il donc besoin de s'enrôler ? Et ne vaut-il pas mieux considérer Érik Satie de l'œil calme dont le philosophe contemple les phénomènes ?

Érik Satie est un humoriste. En sa jeunesse, il a cherché des titres (car son humour est volontiers intellectuel), des titres dont l'intention était de faire pièce aux titres « poétiques » de Debussy. A tout le précieux d'alentour, il opposait comme antidote le burlesque et le bouffon : il y a du Scarron en Satie. Et donc, il donna ses *Airs à faire fuir*, ses *Danses de travers*, ses *Véritables préludes flasques* (*pour un chien*) et les *Morceaux en forme de poire*. Puis, il fit apparaître un air connu là où on ne l'attendait guère, comme la *Casquette du père Bugeaud*. C'est en cela que sont humoristiques les pièces qu'il

intitula *Tyrolienne turque*, *Sur un vaisseau*, *Españaña* ou *Celle qui parle trop*, sans compter l'étonnant thème des deux cors dans le *Podophtalma*.

Érik Satie est un humoriste, et beaucoup voudraient qu'il ne fût que cela. Il y a en lui un poète, mais si secret, sans doute, qu'ils ont quelque excuse à confondre la baguette des fées avec la batte d'Arlequin. Comme Vincent d'Indy à la cellule, la rumeur publique rive Érik Satie à l'humour. Et, je ne sais comment, sa gravité la plus sincère et son sentiment le plus ingénu prennent des airs de sourire à double entente. C'est que l'humour est souvent fait de contrastes; et l'on a tort, mais on ne peut se tenir, d'en deviner un dans l'annonce que l'auteur des *Trois petites pièces montées* travaille à un opéra sur *Paul et Virginie* : j'en sais qui n'ont pu s'empêcher de penser à ce Dadaïste qui refit naguère à sa façon les *Aventures de Télémaque*.

C'est la raison pourquoi la dernière grande œuvre de Satie, *Socrate*, qui passe auprès de bons esprits pour un renouvellement, leur paraît représenter la forme la plus parfaite de cet humour qui peut-être s'ignore : ce prétendu « drame symphonique », psalmodie longue et monotone que chantent de leur chaise deux cantatrices décolletées à côté d'un piano, ces voix ronronnantes, ce clapotis de quintes obstinées, ce Socrate mourant, cette traduction insipide et veule de Victor Cousin, le

sérieux de la dédicace et les touches fugitives de vraie émotion, tout cela, disent-ils, forme un de ces monuments humoristiques à froid dont la place est au Panthéon du Chat Noir. Si Satie l'a ainsi voulu, il a bien du talent; et, si c'est malgré lui, du génie.

Aussi ne manquent-ils point de rehausser l'esquisse par quelques traits empruntés au petit bréviaire de M. Cocteau, *le Coq et l'Arlequin,* qui satisfait, quoique de façon fort partiale, la curiosité du profane :

Le culte de Satie est difficile, parce qu'un des charmes de Satie, c'est justement le peu de prise qu'il offre à la déification.

Ses titres autorisent à rire ceux qui n'en ressentent pas la valeur.

Debussy n'est qu'une oreille myope, *tandis que Satie nous arrive aujourd'hui jeune entre les jeunes, trouvant enfin sa place, après vingt ans de travail modeste.*

La conclusion, on la devine :

La musique n'est pas toujours gondole, coursier, corde raide. Elle est aussi quelquefois chaise.

Et ils songent à ces chaises ingénieuses qui lâchent de petites musiques quand on s'assied dessus.

INDEX

Amiot (le P.), 129.
Andersen, 53.
Aubert (L.), 18, 29.

Bach, 78.
Baudelaire, 12.
Beethoven, 2, 3, 4, 6, 14, 43, 78, 144, 145.
Berlioz, 2, 11, 14, 24, 28, 134.
Bloy (L.), 108.
Borde (de la), 146.
Bordes, 78, 92.
Bossi, 6.
Bourges (E.), 12.
Brahms, 3, 4, 43, 50.
Brillant (M.), 18.
Bruckner, 3, 50.
Brunetière, 77, 80.
Buffon, 80.
Burger, 86.

Campistron, 3.
Canteloube, 18.
Caplet, 18.
Castillon (A. de), 92.
Cézanne, 140.
Chabrier, 35, 46, 53.
Chennevière, 130.
Chopin, 53, 57.
Claudel, 134-139.
Cocteau, 151.
Cousin (V.), 150.
Crébillon, 4.

Debussy, 2, 10, 15-17, 33, 46, 52, 149, 151.
Descartes, 112.
Dubois (Th.), 91.
Duhamel, 123, 135.
Dukas, 18, 41-46, 62.
Duparc, 85-88, 92.
Dupin (P.), 13, 107-112.
Dupont (G.), 9.

Eschyle, 138.

Fauré, 17, 18, 23-29, 52.
Fouillée, 42.
Foutou, 145.
Franck, 78, 80, 82, 88, 91, 95.
Frémiet, 24.

Gautier (Th.), 25.
Gluck, 8.
Gœthe, 108.
Gourmont (R. de), 35.
Gregh (F.), 118.
Grieg, 29.
Guiraud, 24.

Hamp (P.), 9.
Haydn, 44, 145.
Heine, 108.
Honegger, 18, 123-130.
Hugo, 11, 25.
Humières (R. d'), 54.

Indy (V. d'), 15, 18, 77-82, 102, 146, 150.

Jean-Aubry, 65.
Jean-Christophe, 108.
Jomelli, 144.

Kaessmayer (M.), 145.
Kirnberger, 144.
Koechlin, 18, 29.

Ladmirault, 18, 92.
Lahor (J.), 53.
Lalo (P.), 8.
Laloy, 25.
Lanson, 124.
Leconte de Lisle, 25.
Le Flem, 18, 92, 95, 99-103.
Lenau, 116.

Mahler, 4.
Marpurg, 144.
Massenet, 9, 24, 91, 116, 118.
Mauclair, 118.
Mendelssohn, 14.
Mendès, 12.
Meyerbeer, 8.
Migot, 18.
Milhaud, 18, 133-140, 145.
Mœrike, 108.
Mondonville, 146.
Mozart, 6, 8, 128, 144.

Népoty, 118.
Nietzsche, 128.

Péguy, 41.
Péladan, 12, 148.
Philippe (Ch.-L.), 123.
Plantade, 148.
Poë, 5.
Poglietti (A.), 148.
Poulenc, 18.
Prés (J. des), 144.
Prunières, 134, 138.
Puccini, 9.

Rabaud, 18, 115-120.
Racine, 3, 18.
Rameau, 5, 8, 44, 129, 145.
Ravel, 18, 29, 33-38, 52, 61, 146.
Régnier (H. de), 62, 64.
Reyer, 24.
Rimski-Korsakov, 65.
Rivoire, 118.
Roger-Ducasse, 18, 29, 69-73.
Roland-Manuel, 18, 126.
Ropartz, 15, 18, 91-96.
Roussel, 15, 18, 61-66.

Sainte-Beuve, 80.
Satie, 143-151.
Scarron, 149.
Schiller, 79.
Schmitt (Fl.), 18, 29, 49-57, 61, 138.
Schubert, 57.
Schumann, 29.
Séverac (de), 15, 64.
Shakespeare, 78, 144.
Socrate, 13, 149.
Spinoza, 103.
Spitteler, 107.
Spire (A.), 118.
Stendhal, 118.
Strauss (J.), 53.
Strauss (R.), 4, 54, 126, 144.
Stravinski, 54, 128.

Tailhade, 78.
Thomas (Ambr.), 78.
Tolstoï, 62.
Tonguédec (de), 135.

Uhland, 79.

Verlaine, 26.
Vigny, 94.
Virgile, 118.
Voisins (G. de), 62.
Voltaire, 3, 4.
Vuillermoz, 9, 29.

Wagner, 2, 8, 10-13, 78, 126.
Weber, 8, 144.
Werckmeister (A.), 5.

TABLE

	Pages
La musique française moderne	1
Gabriel Fauré	21
Maurice Ravel	31
Paul Dukas	39
Florent Schmitt	47
Albert Roussel	59
Roger-Ducasse	67
Vincent d'Indy	75
Henri Duparc	83
Guy Ropartz	89
Paul Le Flem	97
Paul Dupin	105
Henri Rabaud	113
Arthur Honegger	121
Darius Milhaud	131
Érik Satie	141
Index	153

16654-3-22

IMPRIMERIE DELAGRAVE
VILLEFRANCHE-DE-ROUERGUE

LIBRAIRIE DELAGRAVE
15, rue Soufflot, PARIS (Ve)

L'Orgue Moderne
par A. CELLIER.
Un volume in-16, broché.

L'Étude du Piano.
par L.-E. GRATIA.
Un volume in-16, broché.

Hygiène du Violon.
par E. GREILSAMER.
Un volume in-16, broché

Philidor et l'évolution de la Musique française au XVIIIe siècle.
par G.-E. BONNET.
Un volume in-16, broché.

Imp. DELAGRAVE, Paris.

Bibliothèques
Université d'Ottawa
Echéance

Libraries
University of Ottawa
Date Due

OCT 24 1996

OCT 25 1996

11

a39003 013098644b